

Con motivo de la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 se realizaron diferentes eventos conmemorativos en nuestro país, entre estos, la producción y difusión de una serie de discursos que tenían como tópico dicha conmemoración. En el marco de esos festejos, la Secretaría de Cultura de la Nación junto con la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Unidad Ejecutora del Bicentenario convocaron a veinticinco reconocidos directores de cine para la producción de un conjunto de cortos de ocho minutos de duración, los que sumados alcanzan los doscientos minutos que le dan título: "25 miradas-200 minutos".

En este libro un equipo integrado por docentes, investigadores, estudiantes de grado y postgrado de la Universidad Nacional de Córdoba nucleados en el grupo de Estudios de la Imagen, junto a colegas de otras universidades que se sumaron al proyecto, se proponen abordar estos films desde una metodología rigurosa con la finalidad doble de, por un lado, poner a prueba las herramientas de análisis; por otro, observar los sentidos que surgen de estos textos en torno a nuestra historia e identidad como país.

De igual modo, el libro espera ser de utilidad tanto para quienes se enfrentan por primera vez al análisis de discursos audiovisuales (en cuyo caso pretende proporcionar elementos teórico-metodológicos y numerosa ejemplificación en el análisis de cada corto), como a aquellos interesados específicamente en estos textos y los sentidos que ponen en circulación.

GRUPO DE ESTUDIOS DE LA IMAGEN

El Grupo de Estudios de la Imagen es un equipo constituido por investigadores provenientes de diversas carreras y universidades nacionales, con sede en la Universidad Nacional de Córdoba. Como grupo nos convoca el interés por reflexionar acerca de la imagen fija y en movimiento, y en este marco desarrollamos diversas investigaciones sobre fotografía, cine y discursos audiovisuales en general.



ISBN 978-950-33-1131-8



9 789503 131131 8

Mirando 25 Miradas

Corina Ilardo - Diego Moreiras (comp.)

Mirando 25 Miradas

Análisis Sociosemiótico de los Cortos del Bicentenario



Corina Ilardo

Es Licenciada en Comunicación Social y Dra. en Semiótica ambos por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como Profesora del Taller de Lenguaje III y Producción Audiovisual de la Licenciatura en Comunicación Social y fue la responsable del proyecto "Mirando 25 miradas". Integra el Grupo de Estudios de la Imagen de la UNC desde su constitución.

Diego A. Moreiras

Es Licenciado en Comunicación Social y Mgter. en Investigación Educativa ambos por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como docente en el Profesorado en Comunicación de la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba. Se encuentra cursando el Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados (UNC) y es becario de CONICET. Integra el Grupo de Estudios de la Imagen de la UNC desde su constitución y codirigió el proyecto cuyo resultado es este libro.

Corina Ilardo - Diego Moreiras (Comp.)



MIRANDO 25 MIRADAS
ANÁLISIS SOCIOSEMIÓTICO
DE LOS CORTOS DEL BICENTENARIO

Mirando 25 miradas : análisis sociosemiótico de los cortos del bicentenario /
Laura Abratte ... [et.al.] ; compilado por Corina Ilardo y Diego Moreiras.
- 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes.
Centro de Producción e Investigación en Artes; Facultad de Filosofía
y Humanidades. Secretaría de Extensión, 2014.
230 p. + DVD ; 20x14 cm.

ISBN 978-950-33-1131-8

1. Investigación. 2. Sociología de la Cultura. 3. Audiovisual. I. Abratte,
Laura II. Ilardo, Corina, comp. III. Moreiras, Diego , comp.
CDD 306

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

Diseño y diagramación interior: Florencia Van Meegroot

Diseño de tapa: Agustina Triquell y Jorge Alejandro Páez

Fotografía de tapa: Imagen del Cortometraje “El espía” de Juan Bautista Stagnaro, incluido en el ciclo “25 miradas - 200 minutos”. Los cortos del Bicentenario, del Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación, la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Unidad Ejecutora del Bicentenario.



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

ISBN.: 978-950-33-1131-8

Primera Edición: 2014

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

Corina Ilardo y Diego A. Moreiras (compiladores)

MIRANDO 25 MIRADAS

ANÁLISIS SOCIOSEMIÓTICO

DE LOS CORTOS DEL BICENTENARIO

Autores

Abratte, Laura / Arrieta, Juan / Cáceres, Alicia
Casali, Carolina / Conti, Micaela / Cordero, Alejandro Yamil
De Olmos, Candelaria / Dell Aringa, Cecilia / Ferrini, Ayelén
Gastaldello, Daniel / Ilardo, Corina / Ilardo, Selva
Iparraguirre, Martín / López, Verónica / López Seco, Celina
Melano, Eliana Giselle / Moreiras A. Diego / Páez, Alejandro
Sanchez, J. Nahuel / Scarcella, Daniel Carmelo / Spila, Mariano /
Schoenemann, Eduardo / Tappa, Truyitraleu / Tiburcio, Milena



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba



Universidad
Nacional
de Córdoba



Secretaría de
Extensión

Rector: Francisco Tamarit

Vice –Rectora: Silvia Barei

Decana Facultad de Artes: Ana Yukelson

Vice-Decano Facultad de Artes: Dardo Alzogaray

Directora Centro de Producción e Investigación en Artes: Carolina Senmartin

Decano Facultad de Filosofía y Humanidades: Diego Tatián

Vice-Decana Facultad de Filosofía y Humanidades: Beatriz Bixio

Secretaria de Extensión Facultad de Filosofía y Humanidades: Liliana V. Pereyra

“Mirando 25 Miradas” es un Proyecto CePIAabierto 2013.

La distribución de los cortos que componen el ciclo “25 MIRADAS - 200 MINUTOS” incluidos en el DVD que acompaña la presente edición cuenta con la autorización del Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación. Los derechos de los mismos están reservados al Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación.



Ministerio de
Cultura
Presidencia de la Nación



Presidencia de la Nación



CePIA
CENTRO DE PRODUCCIÓN E
INVESTIGACIÓN EN ARTES

Agradecimientos

Al Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación y al Centro de Producción e Investigación Audiovisual (CePIA) por intermedio de Agustina Petrella, por apoyar nuestro proyecto y autorizar el envío de los Cortos del Bicentenario para su inclusión en este libro.

A la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba por otorgarnos un subsidio para concretar esta publicación.

A la Secretaría de Extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, por su apoyo en la última etapa del proceso y por ayudarnos a pensar cómo hacer circular este trabajo.

Al Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba: cuando estábamos recién organizándonos, nos brindaron el apoyo necesario para impulsar, continuar y concluir este trabajo de investigación, de docencia y de extensión.

A los integrantes del Grupo de Estudios de la Imagen, especialmente a quienes participaron del proyecto *Mirando 25 miradas*, que nos acompañaron con su esfuerzo, su compromiso, sus cuestionamientos y su alegría inaudible, aportando para que este proceso de dos años de trabajo y aprendizaje conjunto sea, al mismo tiempo, placentero. Nos llena de orgullo saberlos parte de este libro y de esta Universidad.

A quienes se sumaron a la propuesta de reflexionar sobre nuestro país, nuestra historia y nuestra identidad a partir de los Cortos del Bicentenario, indudablemente, su contribución enriquece este libro.

A Ximena Triquell, por su invitación a conformar nuevos espacios de trabajo, por orientar, alentar y apostar a nuestro proyecto. A ella y a Santiago Ruiz, Sandra Savoini y Candelaria de Olmos, por el desafío de pensar –desde los proyectos que compartimos los últimos años– con/a través de las imágenes, en la sociedad que las produce y de la que formamos parte.

Y por supuesto a nuestras familias. Por todos los días, por cada día.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
Diego A. Moreiras y Corina Ilardo	
HERRAMIENTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA PENSAR LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES. ACERCA DE LA METODOLOGÍA EMPLEADA	16
Corina Ilardo	
EL HÉROE OLVIDADO (ANÁLISIS DE “EL HÉROE AL QUE NADIE QUISO” DE ADRIÁN CAETANO)	27
Eliana Giselle Melano	
SOBRE “MERCEDÉS” DE MARCOS CARNEVALE.....	36
Eduardo Schoenemann	
RESTOS: FRAGMENTOS DE UNA MEMORIA EN CONSTRUCCIÓN (ANÁLISIS DE “RESTOS” DE ALBERTINA CARRI).....	41
Carolina Casali	
DEL RELATO POPULAR A LA IMAGEN ANIMADA: “LA LEYENDA DEL CEIBO” (DE PAULA DE LUQUE)	48
J. Nahuel Sánchez	
LOS ESPACIOS DE “GUILLERMINA P.” DE INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR. UN ANÁLISIS SOBRE LOS RECURSOS AUDIOVISUALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS ESPACIOS SOPORTES DE LA HISTORIA.....	56
Truyitraleru Tappa	
“LA VOZ”, CORTOMETRAJE DE SABRINA FARJI.....	67
Cecilia Dell’Aringa	
LA GENTE QUERIBLE DE LEONARDO FAVIO: HISTORIA/S Y CINE, CINE EN HISTORIA/S, HISTORIA/S DEL CINE, HISTORIA/S EN CINE/S... Y OTRAS TANTAS EXPRESIONES POLÍTICAS DE LA VIDA COTIDIANA. (SOBRE “GENTE QUERIBLE” DE LEONARDO FAVIO)	72
Alicia Cáceres	
LA IDENTIDAD NACIONAL COMO CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA MARGINAL. UNA LECTURA SOBRE EL CORTOMETRAJE “HIJA DEL SOL” DE PABLO FENDRIK.....	80
Mariano Spila	

LA DIMENSIÓN ÍNTIMA DEL HORROR (ANÁLISIS DE “POSADAS” DE SANDRA GUGLIOTTA).....	86
Martín Iparraquirre	
RETRATO DE UNA MUJER: “MALASANGRE” DE PAULA HERNÁNDEZ.....	95
Alejandro Páez	
INTOLERANCIA: LO POLÍTICO COMO CUESTIÓN HUMANA (ANÁLISIS DE “INTOLERANCIA” DE JUAN JOSÉ JUSID)	103
Verónica López	
<i>SER ÚTIL HOY</i> Y TAMBIÉN MAÑANA (ANÁLISIS DE “SER ÚTIL HOY” DE VÍCTOR LAPLACE)	110
Candelaria de Olmos	
LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN EN EL CORTO “EL ABUELO” DE ALBERTO LECCHI.....	120
Selva Ilardo	
LA NACIÓN ES LA LENGUA. ACERCAMIENTO A “NUEVA ARGIRÓPOLIS” DE LUCRECIA MARTEL	127
Daniel Gastaldello	
SAPOS DEL MISMO POZO (ANÁLISIS DE “EN LA TRINCHERA” DE MAUSI MARTÍNEZ).....	135
Alejandro Yamil Cordero	
HUMOR A LO NACIONAL. LA REIVINDICACIÓN DE LA ANÉCDOTA HISTÓRICA EN “CHASQUI” DE NÉSTOR MONTALBANO	143
Laura Abratte y Verónica López	
LA REESCRITURA DE LA HISTORIA: “PAVÓN” DE CELINA MURGA.....	150
Juan Arrieta	
ASOCIACIONES SOBRE LA IDENTIDAD (ANÁLISIS DE “(MI) HISTORIA ARGENTINA” DE GUSTAVO POSTIGLIONE)	156
Micaela Conti	

“MÁS ADELANTE”, DE LUCIA Y ESTEBAN PEPE PUENZO: UNA CONSTRUCCIÓN DEL DEBER SER/HACER NACIONAL EN EL MARCO DEL BICENTENARIO	164
Carolina Casali y Ayelén Ferrini	
SILENCIO D/ENUNCIACIÓN (ANÁLISIS DE “ARGENTINA DEL BICENTENARIO: LAS VOCES Y LOS SILENCIOS” DE CARLOS SORÍN).....	171
Milena Tiburcio	
ANÁLISIS DE “EL ESPÍA” DE JUAN BAUTISTA STAGNARO	180
Daniel Carmelo Scarcella	
IDENTIDADES DEL IMAGINARIO NACIONAL, “FALLAS DE ORIGEN” DE JUAN TARATUTO	186
Ayelén Ferrini	
LA NACIÓN QUE SE CONSTRUYE DESDE EL CONFLICTO Y LA DIFERENCIA (ANÁLISIS DE “UNA VEZ MÁS” DE GUSTAVO TARETTO)	194
Selva Ilardo	
NÓMADE, LA TRAVESÍA DEL BICENTENARIO (ANÁLISIS DE “NÓMADE” DE PABLO TRAPERO)	201
Celina López Seco	
“PARA TODOS LOS HOMBRES Y MUJERES DE BUENA VOLUNTAD” DE RICARDO WULLICHER	211
Análisis colectivo	
BIBLIOGRAFIA	221

Introducción

Diego A. Moreiras y Corina Ilardo

Con motivo de la celebración del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 se realizó una serie de eventos en diferentes lugares de nuestro país. La ocasión también resultó propicia para la producción y difusión de diferentes discursos que tenían como tópico dicha conmemoración. En el marco de estos festejos la, entonces, Secretaría¹, hoy, Ministerio de Cultura de la Nación, junto con la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Unidad Ejecutora del Bicentenario convocaron a veinticinco reconocidos directores de cine para la producción de cortos de ocho minutos de duración cada uno, los que sumados alcanzan los doscientos minutos que dan título a la compilación y que remiten a los 200 años objeto de la celebración: “25 miradas-200 minutos”. Para Jorge Coscia, en ese momento, a cargo de la Secretaría de Cultura de la Nación, este proyecto tuvo como objetivo: “generar testimonio para entrever, asomarse o espiar, incluso de forma impúdica, las vicisitudes, los sentidos y la dialéctica de un viaje de 200 años”.

Los cortometrajes fueron difundidos a lo largo del año 2010 (y desde entonces) en diferentes salas cinematográficas comerciales y no comerciales y hoy se encuentran disponibles en diferentes soportes y portales de internet. Gracias a la autorización de la Secretaría de Cultura de la Nación, pueden encontrarse igualmente en el DVD que acompaña a esta publicación.

A tres años de esa convocatoria, entendemos que la temática-eje de los cortos permite abordar diferentes modos de conocer y significar lo conocido en relación con nuestra identidad y nuestra historia como país en una coyuntura clave como fue el Bicentenario. Por su parte, dadas las características de la compilación, los cortos representan la posibilidad de acercarse a una serie de discursos que, si bien heterogéneos, comparten no obstante una misma temática y por esto mismo se vuelven particularmente interesantes para poner a prueba herramientas metodológicas construidas para el análisis de discursos audiovisuales.

En función de estas posibilidades, un equipo de integrantes del Grupo de Estudios de la Imagen de la Universidad Nacional de Córdoba, emprendimos, a partir de 2012, una actividad doble, que terminaría involucrando también a docentes e investigadores de otras casas de estudio de nuestro país: el

¹ La mencionada Secretaría fue elevada, recientemente, al rango de Ministerio de Cultura. Desde el 07 de mayo de 2014, mediante el decreto de necesidad y urgencia N° 641, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner designó a la cantante Teresa Adelina Sellarés (conocida como “Teresa Parodi”) a cargo del mismo.

primer componente de esta actividad estuvo constituido por una serie de instancias de formación, las que fueron coordinadas por Corina Ilardo y Diego Moreiras. Estos encuentros de discusión teórico-metodológica tuvieron como destinatarios a estudiantes y egresados recientes de las carreras de Comunicación Social, Cine y Televisión y Letras Modernas de la UNC. En esta instancia, los cortos se convirtieron en un móvil perfecto para encontrarnos, conocer y ejercitar diferentes estrategias de análisis de lo audiovisual, especialmente desde la Semiótica. El segundo componente, derivado del primero, fue la posibilidad de generar nuevo conocimiento en torno a estos discursos puestos en circulación con motivo de los festejos del Bicentenario. Esta segunda instancia cuyo objetivo fue la investigación, se superpone con la anterior, en la medida en que, a la vez que el grupo en su conjunto abordaba diferentes herramientas para el análisis de los discursos, pudo reflexionar sobre los textos objeto de ese análisis.

El equipo se reunió por primera vez a mediados del año 2012 y la primera actividad fue el trabajo conjunto sobre uno de los cortos: “Para todos los hombres y mujeres de buena voluntad”, de Ricardo Wullicher. A partir de la presentación y discusión de la propuesta metodológica, los miembros del equipo realizamos un primer ejercicio de análisis que, luego de su puesta en común y enriquecimiento mutuo, se transformó en el texto que, sobre este cortometraje, presentamos en este libro.

Con el comienzo del año 2013, cada uno de los integrantes del equipo tomó para sí uno de los restantes cortometrajes para realizar el análisis del mismo. No obstante, los artículos resultantes difícilmente puedan ser considerados producto de un trabajo estrictamente individual y esto no sólo debido a que en las sucesivas reuniones del equipo los diferentes participantes fuimos discutiendo uno a uno los cortos seleccionados, sino porque además cada artículo fue compartido con al menos otro miembro del equipo, quien realizó la primera de las revisiones de los manuscritos en proceso. El trabajo de análisis se complementó, por lo tanto, con la perspectiva de, al menos, uno de los colegas y con los efectos que en la propia escritura tiene el hecho de leer trabajos ajenos en proceso.

A lo largo del desarrollo del proyecto, se sumaron al equipo otros investigadores y profesionales vinculados a lo audiovisual que generosamente compartieron sus reflexiones y lecturas sobre los restantes cortometrajes.

La convocatoria CePIAabierto 2013 del Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Facultad de Artes de la UNC nos

² En la oportunidad de la citada convocatoria del CePIA, el proyecto “Mirando 25 miradas. Análisis sociosemiótico de los cortos del Bicentenario”, bajo la dirección de la Dra. Corina Ilardo y la co-dirección del Mgtr. Diego Moreiras, fue evaluado y aprobado, según consta en la Res. N° 123/2013 de la FA - UNC.

encontró en pleno proceso de organización y la decisión de presentarnos como equipo consolidó nuestro horizonte de trabajo²: a las tareas de formación e investigación inicialmente asumidas durante 2012, sumamos un componente no presente originalmente entre nuestros objetivos: la posibilidad de compartir los resultados de los análisis con destinatarios que pudieran considerar estos escritos un apoyo, si acaso valioso, en su trabajo cotidiano. Debido probablemente a nuestras propias trayectorias, estos destinatarios rápidamente tomaron la forma de docentes en ejercicio, con inquietudes por lo audiovisual y eventualmente, como formadores de formadores, en áreas vinculadas a los desarrollos artísticos y multimediales. De esta manera, el proyecto agregó a las tareas de investigación y formación, un aspecto fundamental como es la extensión.

Si el objetivo principal del proyecto en el cual este libro tiene su origen fue el proceso conjunto de reflexión y construcción colectiva del conocimiento, su resultado, en los análisis que siguen, esperan igualmente formar parte de éste. Por eso pensamos este texto como un dispositivo doble que, a la vez que expone una metodología de análisis y su ejemplificación en un amplio conjunto de textos, propone una serie de lecturas de estos cortos en particular y de los sentidos que estos ponen en circulación. En función de este doble propósito, el libro espera ser de utilidad tanto para quienes se enfrentan por primera vez al análisis de discursos audiovisuales, como a aquellos interesados específicamente en estos cortos y en las preguntas que suscitan en torno a nuestra identidad e historia como país. En ambos casos, lejos de proporcionar una respuesta definitiva, esperamos desde estas páginas contribuir a tales búsquedas.

Herramientas teórico-metodológicas para pensar los discursos audiovisuales. Acerca de la metodología empleada

Corina Ilardo³

Las representaciones sociales

¿Qué “miramos” al analizar un texto audiovisual, en este caso los cortos que comprenden las 25 “miradas” del título? ¿Será que hay *un sentido* correspondiente a cada corto y debemos analizar éste si queremos acceder a aquél? ¿Para qué analizar estos cortometrajes? ¿Con qué herramientas, con qué categorías?

En las próximas líneas, introducimos algunos conceptos básicos a partir de los cuales abordamos el análisis de los cortos, al igual que ciertas categorías que tuvimos en cuenta para “mirarlos” e interpretarlos.

Uno de los supuestos fundamentales del proceso realizado corresponde al planteo de Eliseo Verón (1998) sobre cómo el sentido de un texto (como dijimos, nos referimos a cada corto que integra la serie “25 miradas”) no es una propiedad del mismo sino que es producido en el marco de la semiosis social, esto es, en una red de procesos de producción de sentido o lo que es lo mismo, de discursos. Dado que, para este autor, preguntarse por el sentido de un discurso supone rastrear las marcas de las condiciones de producción del mismo, indagamos sobre las condiciones que hicieron posible la realización de los cortos en general en estas líneas mientras que algunos analistas profundizan en la producción de algún corto en particular, tal el caso de “Nómade”, entre otros.

Sin dudas, una de las condiciones de producción fundamentales de los cortos es la celebración del Bicentenario de la Revolución de 1810. Esta oportunidad sirve como condición *sine qua non* de la existencia material de los films ya que fueron producidos y financiados para este fin.

Según la propuesta teórico-metodológica de este autor, es necesario distinguir entre operaciones “en producción” y en recepción (o “reconocimiento”), ya que existe una distancia entre las reglas que rigen uno y otro conjunto de condiciones. De este modo no es posible, a partir de la descripción de determinadas condiciones en producción, “inferir” un efecto de sentido particular, determinado en su totalidad, en la instancia de reconocimiento. En cambio, pueden sí inferirse un *campo de efectos* de sentido posible, más o menos compartido, en un momento y en un lugar determinados, efectos de sentido cuyos soportes son las “representaciones” interpretadas en la instancia de reconocimiento.

³ Doctora en Semiótica (CEA, UNC) y Licenciada en Comunicación Social (ECI, UNC); Prof. Asistente Regular en Taller de Lenguaje III y Producción Audiovisual en la Escuela de Ciencias de la Información (UNC), Directora del Proyecto “Mirando 25 miradas”.

Verón insiste en una relación no-lineal entre ambos momentos de la semiosis, la producción y la recepción, y utiliza el término “circulación” para explicar el desajuste entre los mismos, desajuste que deviene, a su vez, en instancia productiva de la semiosis.

Al mismo tiempo, entendemos el texto como “espacio de circulación de sentidos”, a la vez que, “instrumento de poder” de los sujetos intervinientes en relaciones sociales en las que pugnan por imponer ciertos sentidos (Mozejko y Costa, 2002: 9). Concebido así, el texto funciona como articulador de ambas instancias (generación e interpretación), al mismo tiempo que indagar en las condiciones sociales presentes en estos nos permite aproximarnos a los sentidos que atraviesan una práctica discursiva cualquiera (sea literaria, musical, cinematográfica, etc.).

Entendemos, entonces, que el trabajo del analista consiste en *operar* sobre –y a partir de– las representaciones inferidas en reconocimiento para generar nuevos discursos (entre otros, los análisis incluidos en este libro), con lo que la *cadena* de generación de discursos para dar cuenta del mundo, continúa *ad infinitum*. Por esto, Verón sostiene que “el ‘mundo’ al que remiten los signos es un mundo que se hace y deshace en el interior del tejido de la semiosis” (comillas del autor, Verón, 1998: 116).

La relación entre los signos y los objetos a los que aquellos refieren, es fundamental para el desarrollo de nuestras reflexiones, puesto que, en la medida en que tanto los signos como los objetos se configuran en la semiosis, si bien hay una relación entre la realidad y las representaciones que dan cuenta de ella, en ningún caso se trata de una relación de mero reflejo. Se trata más bien, como señala Ximena Triquell (2010) de una construcción:

Para esta disciplina [la semiótica], los discursos no “reflejan” –lisa y llanamente– una realidad que está allí afuera sino que la “representan”. Es por esto que decimos que los discursos son el soporte de las representaciones sociales. Los discursos producen representaciones que son puestas en circulación, aceptadas o rechazadas, reproducidas u ocultadas, repetidas o ignoradas. Y a través de éstas se construye, para los seres humanos, la realidad. (Triquell, 2010a, entrevista publicada en el blog del CIFFyH-UNC)

Desde esta perspectiva, puesto que los registros de “cosas” son seleccionados, reordenados o pensados por cada equipo de realización cinematográfica es posible pensarlos en términos de representaciones, es decir presentaciones elaboradas del mundo.

El enunciado y la enunciación

El lingüista Émile Benveniste propuso una distinción que sería fundamental para los estudios del discurso: aquella que diferencia la enunciación del enunciado. Algirdas J. Greimas y Verón, entre otros autores, retoman esta distinción para

pensar cómo todo discurso (gráfico, audiovisual, sonoro) implica que alguien dice algo y al mismo tiempo lo dice de un modo particular. Los modos del decir constituyen para Verón el *dispositivo de enunciación*. Este dispositivo está conformado por dos figuras textuales: *enunciador* y *destinatario* que remiten a los sujetos sociales involucrados. Esto es: cuando decimos algo siempre construimos una imagen de aquel a quien nos dirigimos, del mismo modo que nos construimos a nosotros de determinada manera. Por ejemplo: si nos dirigimos a alguien y lo tratamos de Ud. estamos construyendo al otro en una posición de distancia y a nosotros en una relación de formalidad diferente de si recurrimos al voceo.

Lo mismo sucede en otros soportes, entre ellos el audiovisual. De aquí que nos interesa analizar en los cortometrajes que constituyen nuestro corpus, por una parte, el nivel del enunciado y por otra parte, el nivel de la enunciación. En el primer nivel, consideramos aquellos elementos que construyen un mundo, estos son: el tiempo, el espacio y los personajes; en el segundo nivel, analizamos la representación de los sujetos de la enunciación (las figuras construidas en el texto como fuente y receptor del discurso) y los agentes sociales a los que éstos remiten. Profundizaremos estas categorías en los párrafos que siguen.

El orden de lo enunciado: la representación

Todo relato tiene un principio y un fin, se muestra clausurado. Así, presenta un mundo posible que es relatado por un narrador/gran imaginador (categoría que profundizaremos más adelante), en contraposición al mundo real. Dicho mundo posible es la diégesis, el universo narrativo dentro del cual se desarrolla la historia en tanto que sucesión de hechos relatados.

Análisis del espacio

La imagen, base material del relato filmico, es espacial. El cine presenta siempre, según lo exponen Gaudreault y Jost, al mismo tiempo “las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren” (1995: 87). De aquí la importancia, manifestada por estos autores, de considerar la “multiplicidad de informaciones topográficas” (1995:89) que transmite y que integra todo relato cinematográfico.

Hay varias maneras de estudiar la representación del espacio cinematográfico. Este trabajo se centrará en las categorías analíticas que sistematizan Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991), siguiendo a Noël Burch (1970), a partir de tres ejes ordenadores, definidos por oposiciones, alrededor de los cuales se organiza el espacio filmico⁴. El primer eje, *in/off*: distingue “el hecho de estar

⁴ Casetti y Di Chio se basan en los conceptos sobre “campo”, “fuera de campo”, sus variantes y ejes de organización, desarrollados por Noël Burch en su libro *Praxis del cine* (1970). Disponible en línea en: <http://fba.unlp.edu.ar/realizacion/textos/BURCH.PDF>, consultado el 12/09/2010.

presente en el interior de los bordes del cuadro, frente al hecho de estar cortado fuera de ese recinto”. El segundo eje, *estático/dinámico*: diferencia el “estar inmóvil o inmutable” de “estar en movimiento o en evolución”. El tercer eje, *orgánico/disorgánico*: opone el “ser conexo y unitario” al “estar desconectado y disperso” (Casetti y Di Chio, 1991: 139). En nuestro caso, y dada su utilidad metodológica, nos centraremos solo en la primera de estas oposiciones.

Casetti y Di Chio reconocen en relación al eje in/off, diversas categorías. La imagen cinematográfica, *per se*, implica la representación de una porción limitada de espacio, lo que constituye su dimensión *in*; pero, al mismo tiempo, excluye lo que está más allá de los márgenes del encuadre. Este más allá se presenta diverso en sus características y funciones; por lo que existen dos modos de abordar el estudio de la dimensión *off*: uno, según su colocación y otro, según su determinabilidad. El primer modo, tiene que ver con la colocación de la cámara: una vez ubicada la cámara, ésta fija un campo (*in*) y seis segmentos concretos del fuera de campo (*off*). Cuatro de éstos últimos corresponden a la derecha, a la izquierda, por encima y por debajo de la imagen; los otros dos segmentos se relacionan, uno “a lo que se encuentra detrás de la escenografía o detrás de un elemento situado en el campo visual”, y el último, “a lo que se sitúa a espaldas de la cámara [...]” (1991: 140). En cuanto a su determinabilidad, Casetti y Di Chio diferencian tres tipos de espacio *off*: el espacio *no percibido*, que fuera del cuadro ni es evocado ni es necesario evocar; el espacio *imaginable*, que, aunque fuera de cuadro, “es evocado o recuperado en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación” y el espacio *definido*, que es aquel que “ya ha sido mostrado o está a punto de ser mostrado” (1991: 140).

Cabe destacar que Casetti y Di Chio incorporan a su desarrollo las categorías propuestas por David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico* (1995) para el análisis de las dimensiones espaciales del sonido: *in*, *off* y *over*. En relación a estas, Bordwell y Thompson exponen que: el sonido diegético *in* es aquél cuya fuente está visible en el campo y tiene entidad física en la trama. En tanto que el sonido diegético *off* corresponde a aquél cuya fuente está fuera de campo y concierne igualmente a una fuente física perteneciente a la diégesis. A su vez, la dimensión *over* refiere tanto a los pensamientos de los personajes como al sonido extradiegético, cuyas fuentes no pertenecen al espacio físico objetivo de la historia (Bordwell y Thompson, 1995: 307ss). Estas categorías resultan particularmente pertinentes al análisis de “Malasangre”, “Guillermina P.” y “Para todos los hombres y mujeres de buena voluntad”.

Casetti y Di Chio se refieren a la configuración de un determinado espacio en el que confluyen objetos, personajes, sonidos y silencios, luces y sombras pero es importante considerar también su aspecto semántico puesto que las

combinaciones propuestas generan climas, representaciones, sensaciones, emociones y sugieren sentidos particulares. De allí que en varios cortos se trabaje sobre la construcción de los espacios en su relación entre sí: espacios urbanos vs. rurales, centrales vs. periféricos, privados vs. públicos, etc.

Análisis del tiempo

En cine (al igual que en literatura), un acontecimiento se caracteriza temporalmente en relación al orden con el que se presenta “en la supuesta cronología de la *historia*, por su duración y por el número de veces en que interviene.” Empero, el narrador es quien representa, del modo que prefiere, cada acontecimiento según un orden, una duración y una frecuencia determinados. Así, el relato posee “una temporalidad específica, distinta a la de la historia” (Casetti y Di Chio, 1991: 112).

En primer lugar, la caracterización del *orden* tiene en cuenta la confrontación “de la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato” (Casetti y Di Chio, 1991: 112). A partir de esta relación, Casetti y Di Chio distinguen cuatro formas de temporalidad: el tiempo circular, el tiempo cíclico, el tiempo lineal y el tiempo anacrónico. En el tiempo circular la sucesión de acontecimientos está ordenada de tal modo que el punto de llegada de la serie resulta ser siempre idéntico al del inicio. En el tiempo cíclico, la sucesión de acontecimientos está ordenada de forma tal que el punto de llegada de la serie resulta ser “análogo al de origen, aunque no idéntico” (Casetti y Di Chio, 1991: 152). En el tiempo lineal, la sucesión de acontecimientos está ordenada de tal modo que el punto de llegada de la serie es siempre distinto del de partida. A su vez, el tiempo lineal es *vectorial* cuando sigue un orden continuo u homogéneo. Contrariamente, el tiempo *no vectorial*, se caracteriza “por un orden dishomogéneo, fracturado, privado de soluciones de continuidad”. Estas rupturas, se expresan “como recuperaciones del pasado” (flashback) “o bien anticipaciones del futuro” (flash-forward). Finalmente, el tiempo anacrónico, se caracteriza por un “juego de reenvíos, anticipaciones y recuperaciones”, en el que el orden se pierde completamente: la representación se organiza en una secuencia anacrónica, “privada por ello de relaciones «crono-lógicas» definidas. Por lo tanto, ya no existe un orden, sino un verdadero desorden” (Casetti y Di Chio, 1991: 154).

En segundo lugar, el indicador de *duración* atiende a la relación entre el tiempo que poseen los sucesos en la diégesis y “el tiempo que tardamos en narrarlos” (Casetti y Di Chio, 1991: 112). Con respecto a la duración de la acción, Gérard Genette plantea cuatro ritmos narrativos fundamentales: la pausa, en cuyo caso a una duración determinada del relato no le corresponde ninguna duración diegética (la historia no avanza pero el relato –la sucesión de imágenes– continúa); la escena, en que la duración diegética es igual a la duración narrativa

(es la forma más usual de presentación de acciones y la que se usa para señalarlas en un guión); el sumario, que se utiliza para resumir un tiempo diegético que suponemos más largo; y la elipsis: silencio textual de acontecimientos que se han producido según la diégesis. A estas, André Gaudreault y François Jost agregan la dilatación, figura propia del cine, en la que la duración de una acción en la historia es menor que su representación en el relato, como es el caso de la cámara lenta. No es difícil darse cuenta de que la forma más habitual de narrar cinematográficamente es la sucesión de escenas separadas por elipsis que, en esta síntesis, constituyen un sumario (dado que habitualmente se narran hechos que superan la duración del film). Este es el caso de la mayor parte de los cortos analizados. No obstante en ciertos casos el ritmo varía y consecuentemente produce efectos de sentido particulares.

Por último, siguiendo a Genette, Casetti y Di Chio señalan cuatro configuraciones posibles en la *frecuencia* de un relato: contar *una* vez lo que ha ocurrido *una* vez en la diégesis, lo que corresponde a un relato singulativo; contar varias veces lo que ha sucedido *varias* veces en la diégesis (se designa como frecuencia múltiple); contar varias veces lo que ha acontecido sólo *una* vez en la diégesis, es decir se “repite” el relato de la acción (corresponde a un relato repetitivo); y, finalmente contar *una* vez lo que ha ocurrido muchas veces, en este caso se trata de un relato iterativo o frecuentativo (cfr. Casetti y Di Chio, 1991: 130).

Evidentemente, al igual que en el caso anterior, existe una forma de narrar que se impone con mayor frecuencia y es el relato singulativo. No obstante, y por esto mismo es importante considerar los efectos de sentido particulares que implica recurrir a alguna de las otras formas, como sucede por ejemplo en el corto “Una vez más”, que posee una frecuencia múltiple.

Análisis de los personajes

Una historia siempre se refiere a “alguien”, a uno o varios “personajes” a quienes sucede algo o quienes hacen que suceda algo.

Para Philippe Hamon (1977)⁵ lejos de asociarse a personas concretas, dotadas de un perfil psicológico y actitudinal, los personajes deben considerarse como “signos”. En otras palabras, en la medida en que los sujetos son representados en los textos, estas representaciones funcionan como signos de aquellos, en el marco de cada texto y, por eso, deben estudiarse como tales.

⁵ Hacemos referencia al ensayo de Philippe Hamon “Pour un statut sémiologique du personnage” (1977), publicado ese año en Barthes, Roland et al. Poétique du récit, pp. 115-180, Seuil, Paris (versión revisada de un estudio impreso originalmente bajo el mismo título en 1972 en la revista Littérature, 6, Larousse, Paris). La versión de 1977 del ensayo de Hamon fue traducida por Danuta Teresa Mozejko [s.f.] para la Cátedra de Semiótica Literaria I, Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba, mimeo. Los números de páginas referidos corresponden al mimeo.

Para Hamon, en primer lugar, la noción de personaje no es sólo “literaria” por lo que es posible reconocer personajes en una noticia, una publicidad, un relato histórico, etc.; en segundo lugar, no corresponde a un “sistema semiótico exclusivo” (Hamon, 1977: 2) lo que permite distinguir personajes en una situación de vida cotidiana, una obra de teatro, una película, un grabado, etc.; en tercer lugar, no es únicamente “antropomorfa” (Hamon, 1977: 2), por esto puede entenderse, por ejemplo, que “El héroe que nadie quiso” incluya entre sus personajes al peluche Pikachú (mitad ratón, mitad conejo); o en “Leyenda del ceibo” se asocie el águila con las fuerzas armadas.

Pero considerar a los personajes como signos implica, desde la perspectiva de Hamon, que es también la nuestra, que estos no adquieren sentido por sí mismos o en referencia a personas “reales” sino dentro del sistema del texto y en su relación con los otros personajes y con los demás elementos que constituyen la diégesis, esto es, el espacio y el tiempo. Esto sucede tanto a nivel de su significante (su presentación física, su nombre) como de su significado (aquellos atributos que lo construyen como tal)⁶.

Según Hamon, es necesario tener en cuenta los rasgos de un personaje que resultan pertinentes a ejes semánticos recurrentes, a partir de su comparación con aquellos que caracterizan de un modo semejante a otros personajes. A modo de ejemplo, sirve el análisis de “Para todos los hombres y mujeres de buena voluntad”, cortometraje que en primera instancia presenta como eje semántico la realización de un rol determinado: quienes cantan se diferencian de quienes ejecutan instrumentos. A su vez es posible reconocer que entre estos uno parece acompañar a una cantante toba (qom) lo que nos permitiría diferenciar a los ejecutantes pertenecientes a la orquesta y los que no. Otro eje semántico fundamental corresponde a la utilización de la lengua castellana en oposición a la utilización de otras lenguas. No obstante, aparece un personaje cantando en castellano y en otra lengua. Las diferencias iniciales van poco a poco desdibujándose.

La estructura narrativa

Casetti y Di Chio, retoman de A. Greimas (1973), así como también, de Greimas y J. Courtés (1982) el concepto de “actante” entendido como categoría general que permite estudiar el personaje ya no en su nivel representacional sino en su función, en relación a su hacer podemos decir.

⁶ La propuesta de Philippe Hamon se enmarca claramente en la semiótica estructuralista en cuya base se encuentra la concepción saussureana del signo, constituido por una parte, por una imagen acústica (la huella del sonido de la palabra) y una parte conceptual (el concepto). Dado que para Saussure “en la lengua no hay más que diferencias”, ambos términos se definen por su oposición con otros del sistema. Lo mismo que propone Hamon en relación a los personajes.

En este caso ya no consideramos las características específicas que permiten distinguir a un personaje de otro sino las funciones que cumplen en una estructura más general y abstracta a la que nosotros llamaremos “estructura narrativa”⁷.

Greimas (1973) distingue una primera categoría actancial entre Sujeto y Objeto, vinculada semánticamente al deseo. Alrededor de este eje categorial Sujeto-Objeto se construyen otros dos ejes auxiliares: el del Destinador/Destinario y el de Ayudante/Oponente. En el primero, el Destinador encomienda al Destinatario una misión. En el segundo, el Ayudante es el que auxilia al Sujeto al momento de vencer los obstáculos que se le presentan a éste mientras trabaja para alcanzar el Objeto deseado. Contrariamente, el Oponente, es el que genera distintos obstáculos para impedir que sea el Sujeto quien obtenga el Objeto y a su vez quedarse él mismo con éste. En un segundo momento, Greimas abstrae aún más estas funciones sustituyendo la oposición entre ayudante y oponentes por las de la esfera del sujeto (el ayudante no sería más que una forma de su competencia, el poder hacer) y la esfera del antisujeto (una dimensión paralela a la del sujeto pero de signo contrario). El análisis de Carolina Casali y Ayelén Ferrini sobre el corto “Más adelante” recurre a estas categorías, al igual que el de Daniel Gastaldello sobre “Nueva Argirópolis”.

No obstante, en la mayoría de los análisis se trabajó con una versión reformulada y simplificada de la propuesta greimasiana, que puede sintetizarse de la siguiente manera:

Un Destinador (Mandante) destina una acción a un protagonista. Este puede evidentemente asumir el mandato o no (aunque en el relato clásico la aceptación del mandato se constituye en el propósito del protagonista). En la realización de este hacer, el protagonista encontrará oponentes que interpondrán obstáculos y ayudantes que facilitarán auxiliares. De la relación de fuerzas entre estas instancias el conflicto se resolverá en éxito o fracaso. No obstante hay que tener en cuenta que ante un éxito pueden aparecer nuevos oponentes o nuevos obstáculos, al igual que ante un fracaso pueden aparecer nuevos ayudantes y/o un nuevo propósito. El Destinador que dio el mandato en primer lugar, vuelve a aparecer al final, esta vez como Destinador Juez, para sancionar lo actuado, definir quién es el verdadero héroe y quien el traidor y premiar o castigar según corresponda.

Evidentemente no en todos los textos este esquema aparece completo, ni se trata tampoco de forzar los textos para que encajen en éste. Por el contrario, se pretende proporcionar ciertas categorías desde las cuales abordar la forma en que se articulan las acciones en los textos, en nuestro caso, los cortos a ser

⁷ Por su parte, Greimas habla de Sintaxis Actancial (ver *sintaxis* en Greimas y Courtés, 1982: 383-385). Algunos análisis en este libro utilizan este término y se atienen más rigurosamente a los desarrollos greimasianos. No obstante en estos casos se suministran las referencias teóricas necesarias para su comprensión.

analizados. En relación a esta posibilidad algunos análisis se atienen más a la forma canónica que acabamos de describir (ver, por ejemplo, los análisis de “Restos”) mientras que otros utilizan estas categorías como forma de pensar los roles y funciones de determinados actores.

El orden de la enunciación

Como mencionamos, para Verón el dispositivo de enunciación está conformado por la presencia de dos figuras, enunciador y destinatario y la relación entre ambas. La primera, “el enunciador”, es configurado a partir de la relación del que habla con lo que dice; “el destinatario” es a quien se dirige el discurso, definido por el lugar que le asigna el enunciador y, finalmente, estas dos configuraciones construyen una determinada relación “en el discurso y a través del discurso” (Verón, 2004: 173).

En el caso de la prensa, Verón designa a este dispositivo con la expresión “contrato de lectura”. Este “contrato” implica que todo discurso propone al lector múltiples senderos que, en principio, éste puede optar por recorrer o no (Verón, 2004:181). En este sentido, personajes, escenarios, objetos y relaciones varias se sugieren al lector/espectador en y a través del texto, de tal modo que el lector/espectador puede rechazarlos o comprometerse con aquellos en distintos grados.

En el análisis del texto cinematográfico, Casetti y Di Chio (1991) retoman y reformulan la distinción enunciación/enunciado. Así reconocemos que los términos “cineasta”, “realizador”, “director”, refieren a sujetos externos al discurso, los cuales, según las condiciones de realización-difusión de las producciones audiovisuales, constituyen el rostro visible del equipo realizativo (equipo que aparece detallado en los créditos finales de cada cortometraje); sujetos cuyas estrategias definen la construcción de las figuras del texto, mientras que los “espectadores”, “receptores” de los cortometrajes se ubican en el otro extremo (el de la recepción) también fuera del texto. Por su parte, para el abordaje de las figuras textuales (las imágenes construidas de los anteriores en los textos) recurrimos a la categoría de *enunciador* utilizada tanto por Greimas (1996) como por Verón (2005) y a la categoría de *destinatario* propuesta por Verón⁸.

La concepción del texto cinematográfico como *terreno* de la comunicación nos posibilita pensar cómo además de vehiculizar ciertos sentidos aquél resulta en sí mismo objeto de la interacción. Esta concepción, nos invita a reflexionar sobre el acto de asumir un *punto de vista*, dado que el que muestra lo hace desde una perspectiva determinada y el que recibe debe (si no la comparte), por lo menos, identificar dicha mirada.

⁸ Esta se corresponde con la de *enunciario* en Greimas.

La adopción de un punto de vista comporta la conformación de límites: se reconoce una cierta porción de la realidad y no otra, se accede a determinadas informaciones y no a otras, y se nos proponen una perspectiva y valores determinados y no otros. Se realiza así una doble operación: por un lado se selecciona y por el otro lado, se privilegia. La *focalización*, según Casetti y Di Chio, nombra esta doble operación: “de restricción y de valoración” (1991: 240). A su vez, la focalización plantea una cuestión teórica: ¿quién realiza esta doble operación? ¿A quién corresponde el punto de vista expresado? Distintos teóricos abordaron este problema para el que encontraron diferentes respuestas, pero fue Gérard Genette (1972) quien sintetizó diversas posiciones al poner énfasis no en la identificación del enunciador sino en la discriminación del “foco” que orienta el relato, lo que sirvió de referencia a los estudios posteriores sobre el tema.

Para Genette, la focalización expresa una relación de *saber* entre el enunciador y sus personajes y, en forma sintética, puede adoptar tres modalidades, propuestas por Todorov y retomadas por Gaudreault y Jost⁹:

- El Enunciador sabe más que el personaje o dice más de lo que sabe cualquiera de sus personajes. El relato es *no focalizado* o de *focalización cero*.
- El Enunciador dice lo que sabe el personaje. El relato tiene una *focalización interna: fija*, si el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje; *variable*, cuando el personaje focal varía a lo largo del relato; *múltiple*, si un mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según puntos de vista correspondientes a diversos personajes.
- El Enunciador dice menos de lo que sabe el personaje. La focalización en este relato es *externa*, no permite que el espectador “conozca los pensamientos o los sentimientos del héroe” (1995:138-139).

Los estudios de Genette centrados en la literatura no necesitaban diferenciar los puntos de vista visual y cognitivo pero en el abordaje del cine esta diferencia es fundamental ya que no es lo mismo lo que la cámara muestra que lo que ve el personaje. Gaudreault y Jost, en *El relato cinematográfico*, llaman *ocularización* a esta relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje *ve*, mientras que reservan el término *focalización* para el punto de

⁹ Cabe aclarar aquí que aunque Genette hace referencia a “Narrador”, preferimos utilizar el término más amplio de “Enunciador”, para distinguir –siguiendo a Triquell (2003)– la instancia narradora (que puede o no presentarse en el texto a través de texto: sobreimpreso, carteles, voz en off, etc), de la instancia “productora del discurso” cuyas marcas pueden considerarse en todos los niveles del texto.

vista cognitivo (Gaudreault y Jost, 1995: 140). Según estos autores, un plano o bien representa la mirada de un personaje de la diégesis, en cuyo caso se trata de ocularización interna, o bien no muestra la mirada de ningún personaje por lo que se trataría de ocularización cero (esta categoría hace referencia a la ilusión de la transparencia puesto que de algún modo la cámara no representaría sino la mirada de un “gran imaginador”). A partir de esta diferenciación teórica es posible reconocer igualmente un “punto de vista” sonoro. Gaudreault y Jost designan a este punto de escucha (podríamos decir) como *auricularización* y, en forma simétrica a la *ocularización*, plantea las siguientes subcategorías: *interna*, cuando corresponde a sonidos escuchados por un personaje, o varios; *cero*, cuando corresponde a sonidos extradieгéticos atribuibles al enunciador objetivo (Gaudreault y Jost, 1995: 144).

El recurso a estas categorías sirvió particularmente para reflexionar sobre los cortos “Nómade”, “La Voz” y “Posadas”.

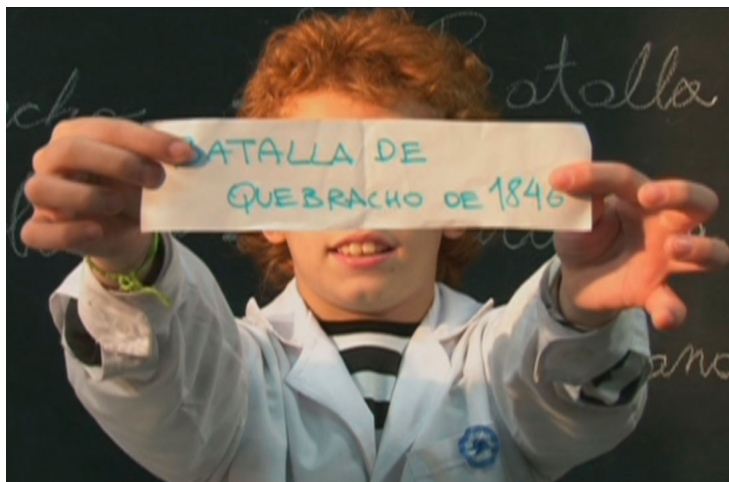
Las categorías expuestas arriba constituyen la metodología a partir de la cual cada analista abordó el análisis de uno de los cortos de la compilación. No obstante, vale aclarar que, aún cuando éste fue el marco metodológico general, los distintos autores seleccionaron entre éstas aquellas que resultaban más pertinentes para el abordaje de cada corto atendiendo a lo que cada texto propone. Del mismo modo completaron la bibliografía general con aquella específica a sus análisis. En todos los casos podrá consultarse tanto la bibliografía específica como la general al final del libro.

El héroe olvidado (análisis de El héroe al que nadie quiso)

Eliana Giselle Melano¹⁰

*Hablar de memoria implica remitir a un pasado
que en algún momento y por alguna situación
determinada quedó en el olvido.*

Mónica Szurmuk



Fotograma de “El héroe que nadie quiso” de Adrián Caetano.

En varios de los films que componen la serie *25 miradas* se presenta la Historia, o algunos hechos de la Historia, desde una mirada alternativa a la versión oficial. Éste es también el caso de “El héroe al que nadie quiso”. En este corto, dos niños se alejan de los manuales escolares para contar desde su punto de vista lo que ocurrió en la Batalla de Quebracho.

El relato nos trae al presente una batalla nunca homenajeada, un soldado desconocido, un héroe olvidado. Con el motivo de rememorar hechos de nuestra independencia se ponen en juego dos modos de contar la historia: uno que reproduce y repite lo que ya conocemos a través de los manuales escolares, aquí veremos solo el nombre de los héroes famosos y escucharemos sobre las batallas más grandes, las que son conocidas por sus importantes despliegues armamentistas, por ejemplo. Por otro lado se propone una mirada diferente a

¹⁰ Licenciada en Comunicación Social de la UNC, integrante del proyecto de Investigación-Docencia-Extensión “Mirando 25 miradas: Un análisis socio-semiótico de los cortos del Bicentenario”.

la de la historia oficial donde una batalla se valora porque muere menos gente. La propuesta representada en este corto revaloriza personajes desconocidos que tuvieron el valor de ofrecer su vida por la patria; brinda homenaje a dichos personajes, cuyos nombres se perdieron con el paso del tiempo pero no su valentía y por esto merecen ser llamados héroes, tan importantes como los héroes más famosos. La isotopía memoria-olvido, por lo tanto, es uno de los ejes fundamentales sobre los que está construida la narración y es lo que develaremos a lo largo de este artículo.

La diégesis del film se construye en una situación presente (año 2010) en una escuela pública primaria en donde los alumnos (visten guardapolvos) tienen que hacer un trabajo para representar un hecho de la independencia argentina con el objetivo de participar en la fiesta del Bicentenario de la Patria. Por sorteo a los dos alumnos protagonistas Adrián (Juan Ignacio Pasardi) y Nicolás (Juan Cruz Gaglio) les toca la Batalla de Quebracho y a partir de allí se lanzan a investigar y a reconstruir el enfrentamiento contra la armada anglo-francesa de 1846¹¹. A medida que van produciendo su trabajo se presentan distintas problemáticas: primero se dan cuenta que no saben nada de esa batalla, luego buscan información pero no encuentran los datos que a ellos les interesan (el nombre del único soldado que murió) y luego caen en cuenta que no tienen muchos elementos para representar la contienda. Hacia el desenlace de esta historia en la puesta en escena del trabajo terminado todos los inconvenientes han sido resueltos de forma creativa y sobre todo mostrando su propia mirada sobre cómo contar la historia argentina.

El corto comienza con la frase: “*Ella fue por esa vez mi héroe vivo bah! Fue mi único héroe en este lío*” de la canción *Esa estrella era mi lujo* de la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, en fondo negro y la voz de la maestra (Laura Novoa) explicando la consigna de la tarea. Esta frase es una introducción al relato, ya que nos anuncia que se va hablar de un héroe, pero no de héroes clásicos y conocidos: la canción habla de alguien que es considerado un héroe simplemente por un gesto sencillo.

¹¹ La Batalla de Quebracho tuvo lugar el 4 de junio de 1846 en la provincia de Santa Fe, en la costa del Río Paraná. Las naves anglofrancesas volvían de los enfrentamientos de la Vuelta de Obligado donde habían forzado el paso hacia el norte a costa de grandes pérdidas económicas. En la Batalla de Quebracho la estrategia que dio el triunfo fue el hecho de colocar cañones en lo alto de un barranco fuera del alcance del fuego enemigo. De tal modo que el ejército anglofrancés no tuvo otra opción más que escapar no sin antes librar una batalla de tres horas. A pesar de la diferencia en cuanto a la modernidad de las naves, equipamiento y artillería de las fuerzas enemigas perdieron dos mercantes, otros cuatro fueron incendiados para que no cayeran en manos argentinas, y los vapores de guerra *Harpy* y *Gorgon* resultaron seriamente dañados. Esta batalla ganada por estrategia, y no mayor fuerza, implicó el fin de las intervenciones de las naves anglo francesas y el reconocimiento de la soberanía argentina y sus derechos exclusivos sobre la navegación de los ríos interiores. “Batalla de Quebracho”. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Quebracho (última consulta: febrero de 2014).

Las primeras tomas comienzan enfocando dos cajas: una que contiene los hechos históricos y otra con los nombres de los alumnos; el lugar es el aula del colegio. La voz de la maestra se continúa escuchando mientras se ve a los chicos sacar papeles de cada caja y mostrándolos hacia delante. La maestra está fuera de cuadro, solo se oirá su voz y en alguna toma se verá parte de su cuerpo. El último alumno en sacar un papel es Nicolás a quién le toca el nombre de su compañero Adrián (la sonrisa al leer el papel demuestra que son amigos). Luego Nicolás se sienta al lado de su compañero y le pregunta “¿Adrián: vos sabés cuál es la batalla de Quebracho?” pregunta que es contestada con la cabeza diciendo no. Aquí se presentan los dos personajes principales de la historia. En esta escena y a lo largo de todo el film la cámara es objetiva, y seguirá lo que hacen los dos protagonistas, es decir, es un relato con focalización interna fija en Nicolás y Adrián.

Posteriormente los protagonistas pasan a la instancia donde investigan sobre la batalla. El lugar es la habitación de uno de los chicos donde se encuentran leyendo en voz alta acerca de la Batalla de Quebracho, se ven juguetes por todos lados, están disfrazados con máscaras y las imágenes son acompañadas con música extradiegética que genera un clima alegre y lúdico. En esta escena los chicos tienen el siguiente diálogo:

Adrián: (leyendo): No sin antes librar una importante batalla de tres horas en donde hubo sólo un muerto”. ¿Tenemos que hacer una maqueta en donde hubo un solo muerto?

Nicolás: En el manual no está el nombre. Solo está el nombre de los famosos de la historia.

Adrián: Pobre hombre.

Nicolás: Sí, pobre hombre.

Los chicos critican el manual escolar y se pone en tensión la visión de la historia oficial sobre los héroes. Mientras el manual solo nombra a los “famosos de la historia” ellos sienten pena por el soldado muerto, cuyo nombre ha quedado borrado de la historia.

En la siguiente escena, el lugar vuelve a ser la escuela y vemos a los alumnos mostrar el trabajo a la maestra. La música extradiegética no forma parte de la escena y solo se escucha el diálogo entre la maestra (que sigue fuera de cuadro) y los chicos que miran hacia arriba. El clima alegre de la escena anterior cambia y se vuelve más serio.

Debido a lo anterior y tal como profundizaremos en lo que sigue, podemos afirmar que los lugares en los que se desarrollará el relato se pueden agrupar según los ejes público-privado (escuela y hogar, respectivamente) y arriba-abajo (mirada adulta y mirada de los niños). Destacamos esta distinción porque hay un clima diferente en cada uno. Mientras que en su casa los chicos estudian

y juegan, creando un clima divertido en la escuela el clima es más serio. En la casa los chicos arman su propio escenario para el aprendizaje, hay juguetes, la puesta en escena es colorida y desordenada, en cambio en la escuela se subordinan a formas establecidas, en las que todo está en orden y los colores son sobrios. Cabe aclarar que esta marcada diferenciación se modifica: como veremos más adelante los alumnos transforman los espacios y los procesos de aprendizaje.

En esta escena la docente afirma que al trabajo le “falta elaboración” y sobre todo le sugiere que saquen ese “muñeco” que usaron “que no tiene nada que ver” refiriéndose al peluche Pikachú. A través del diálogo y el cuadro que solo enfoca a los chicos y parcialmente la maqueta se pone en manifiesto la tensión entre dos formas de contar el hecho histórico: desde la mirada de los chicos el elemento principal con el que deben contar para la representación es el soldado que murió, éste es el protagonista, éste es el héroe. Esto se desprende del hecho de que el único personaje que habían puesto en la maqueta es el muñeco de Pikachú y no es casual que eligen un personaje famoso, muy querido y muy importante para ellos (y en general para chicos de esa edad) para representar al combatiente caído, en palabras de Nicolás “Es el que dio su vida por la patria”. A la profesora esto no le parece una buena idea y sugiere hacer algo en papel maché. Es decir respetar las formas tradicionales para hacer la tarea.

El hecho de que Adrián y Nicolás miren hacia arriba hace referencia al segundo eje en relación al espacio: arriba - abajo. Arriba se encuentra la maestra y abajo están los chicos. El arriba se vincula a la imagen de autoridad, quien marca los lineamientos para hacer la tarea y abajo los chicos disputando poder para hacer la tarea según como a ellos les parece.

A continuación la escena que sigue muestra a Nicolás y Adrián juntando los elementos que necesitan para la maqueta. Aparentemente los días pasaron y ya están en la instancia final del trabajo. Están sentados en el piso (abajo) en la casa de uno de ellos y los elementos que los rodean son: juguetes, tarros de pinturas, estantes, cajas y útiles escolares. Nicolás tiene una nariz de payaso y Adrián tiene una peluca de colores y si bien están uno al lado del otro se comunican a través de *walkie-talkie*, nuevamente estos elementos marcan un cruce entre el estudio y el juego propio de los ámbitos que los chicos crean para hacer el trabajo que contrastan con el clima en la escuela. La diferencia entre espacios privados y espacios públicos se puede ver también en esta escena: están estudiando en sus casas y lo hacen de forma alegre y además crean un ámbito para la reflexión, en cambio en la escuela hasta el momento solo vimos que se proponen formas de aprendizaje que limitan la creación.

En la misma escena mientras están enumerando un listado de lo que usarán en la representación Adrián dice “¿Muerto y héroe?” y Nicolás responde “está”

levantando al muñeco Pikachú. En la escena anterior ya anticipábamos que desde la perspectiva de los chicos el soldado muerto iba ser el protagonista del hecho, en esta escena la importancia del personaje aumenta aún más y por primera vez se lo llama héroe. Aclaran en la misma conversación qué es un héroe:

Nicolás: ¿Cómo sabemos que es un héroe y que no murió en un accidente?

Adrián: En esa época no había muchos accidentes.

Nicolás: Le deben haber pegado un tiro.

En la reconstrucción que hacen los chicos se apropian del héroe de la Batalla de Quebracho. Transforman un soldado caído (desconocido) en un símbolo, en un héroe que representa valores que defienden la vida, la valentía, el cariño por la patria, un héroe que simboliza la participación del pueblo en las batallas, en la lucha por la independencia y una muerte con alegría por la causa que defiende. Nicolás y Adrián (a dúo): *Muero contento mis valientes, porque hemos ganado la mejor batalla (...) porque la mejor batalla es donde muere menos gente.*

La escena siguiente se remonta al día de la presentación de los trabajos. La primera exposición que se ve es la de Natalia (Julieta Poggio) y Romina (Paloma Álvarez) que muestran una producción audiovisual usando un proyector y una notebook. Comienza la proyección pero ésta no se ve dentro del cuadro, sólo se la alcanza a ver reflejada en la cara de los protagonistas y se escucha una voz en over y música (diegética) correspondiente al video. En esta escena el cuadro se detiene en el enfoque de Adrián y Nicolás, y a través de las imágenes que se reflejan sobre sus caras y el audio podemos suponer de qué se trata el video y al mismo tiempo qué impresión va causando en los chicos. La voz que se escucha (que no es de ninguna de las chicas) menciona la batalla de Chacabuco y hace énfasis en la cantidad de piezas de artillerías, cantidad de soldados y personajes famosos que participaron del hecho. En las expresiones de los chicos podemos deducir cierto aburrimiento, en el caso de Nicolás bosteza y su mirada no expresa mucha atención hacia el video y Adrián se mantiene con la mirada fija, más bien inexpresiva. Otro recurso que el enunciador usa para connotar que el trabajo de las chicas es algo tedioso es el hecho de que la voz diegética correspondiente al video se acelera gradualmente al punto que deja de entenderse.

Esta parte del relato está dedicada a la historia oficial, la forma en que es contada nos la muestra aburrida, repetitiva, que no se entiende, y que los datos enfatizados no son escuchados, porque no son valorados por los chicos. El hecho de que el cuadro se enfoque en las caras de Adrián y Nicolás implica dar más importancia a la mirada, a la impresión que causa el discurso en los chicos

que al contenido. Tanto en esta decisión como en el hecho de dejar fuera de cuadro a la maestra el enunciador toma posición y se define por la mirada representada en Adrián y Nicolás.

Al finalizar la proyección es el turno del trabajo de los protagonistas, quienes eligieron hacer una maqueta y una representación con movimiento y sonido de la batalla de Quebracho. Aquí comienza la representación que los chicos hacen de la batalla (la metadiégesis). En el cuadro se ve en primer plano y plano detalle la reconstrucción del enfrentamiento que realizan usando juguetes, caballitos, muñequitos (jugadores de fútbol) que hacen de soldados, barcos, reglas, lápices, pelotas pequeñas que hacen de bala de cañón, entre otras cosas. Y como audio que acompaña las imágenes se escucha la voz de Nicolás relatando los hechos con un vocabulario simple y coloquial y la voz de Adrián haciendo sonidos de efectos especiales (movimientos de barcos, balas, cañones) y música enfatizando ciertos momentos del relato.

En estas dos exposiciones podemos observar dos modos diferentes de reconstruir un hecho histórico que conlleva la tensión entre memoria–olvido (aunque también la tensión entre dos formas diferentes de proponer procesos de enseñanza-aprendizaje a los niños, aunque esto no esté profundizado en este análisis). Una narración representa un modo de contar la historia que reproduce la lógica de los manuales escolares a través de la mención de los héroes famosos y de las batallas más conocidas; implícitamente esta mirada nos lleva hacia el olvido. La otra narración construye memoria mediante la apropiación de un héroe que significa la recuperación de personajes desconocidos que han dado su vida y hechos que probablemente no fueron considerados importantes por no alcanzar grandes logros bélicos a partir de una narración propia de los niños, atendiendo a sus intereses y conjugando diferentes “mundos”: el lúdico-hogareño con el serio-escolar. Además de contarlos de un modo más creativo, más divertido y con un lenguaje entendible, cercano a los chicos.

A continuación tenemos una tabla que nos sirve para comparar los términos y frases que en cada uno de los trabajos han elegido los alumnos y las alumnas para contar el hecho histórico.

Categorías Frases y Términos	Romina y Natalia	Adrián y Nicolás
Para describir la batalla	“5300 hombres” / “4900 hombres” / “Rompió fuego” / “Posición ofensiva” / “Iniciar el ataque” / “Tomaron la posición española” / “Artillería” / Se muestran mapas	“Mandó a poner cañones” / “Los cañones bombardeaban un montón...” / “Y se hizo la batalla” / “Le rompieron dos barcos y cuatro se prendieron fuego”

Para llamar a los ejércitos (nacional y enemigo)	“Fuerzas patrióticas revolucionarias” “Ejército patriota” “Realistas”	“Los barcos ingleses y franceses” “Malditos colonialistas”
Para valorar la batalla	“Resistencia vigorosa” “Firme y tenaz” “Ataque más bravo”	“Hemos ganado la mejor batalla (...) porque la mejor batalla es la que muere menos gente.”

Complejidad vs simplicidad

En la proyección audiovisual las alumnas destacan cifras “Se enfrentaron 5300 hombres (...) contra 4900 hombres y 21 piezas de artillería”. En la reconstrucción que tiene por narradores los chicos cuentan los hechos con su lenguaje, simple y que sirve a la representación de la batalla con facilidad. No se enumeran cifras concretas, si bien en el proceso de investigación obtienen algunos datos no le dan mucha importancia a ese tema y lo resuelven poniendo un cartel que dice “VALE POR 5” a los barcos (hechos con escuadras). En cuanto al número de soldados el diálogo fue el siguiente: Adrián: 185 soldados/ Nicolás: tenemos 23. Y no se hacen mayores problemas. Es decir no es el número de piezas ni de soldados lo que importa.

Héroes famosos vs héroes desconocidos - Valentía vs cobardía

En cuanto a los héroes hay varios puntos interesantes en el video en relación a la representación de los chicos que sirven para diferenciar las dos miradas. Las chicas mencionan varios personajes conocidos de la historia: “al mando del General José de San Martín”, “con artillería de Manuel Blanco Encalada”, “Mariano Osorio se retiró con su caballería decidiendo salvar su vida”. Desde la mirada de los chicos Osorio no sería considerado un héroe. De hecho esa frase apoya la reflexión que hacen Adrián y Nicolás al criticar los manuales escolares donde no sale el nombre del soldado que murió en la batalla de Quebracho, sólo se sabe el nombre de los “famosos de la historia” cuya valentía es dudosa.

Los chicos mencionan a Lucio V. Mansilla dándole un papel absolutamente secundario, incluso ponen en duda su participación y con esto su valor. “El señor Lucio Mansilla mandó a poner los cañones y no se sabe si estuvo en la batalla.” Lo que sí enfatizan es la actuación del soldado que murió, dándole un papel protagónico, considerándolo un héroe y hacen una apropiación de dicho héroe: resuelven el tema de no encontrar el nombre simplemente inventándole un apodo, que combina un nombre que podría ser típico de nuestro país en el siglo 19 “Rosendo” con el apellido “Bakugan” que hace referencia a un héroe muy querido y famoso de dibujos animados y es representado como dijimos antes por la imagen de Pikachú. De esta forma los chicos completan el vacío dejado por la historia oficial. Aquí, en cierta forma, podemos afirmar que el

narrador se asocia con los niños (en cómo filma) y asocia a la escuela con la historia oficial, que olvida algunas batallas y cuando cuenta otras lo hace con datos cuantitativos y con criterios alejados de la “vida” y reivindicados por los chicos: cuántas menos vidas se pierdan, mejor la batalla.

Nicolás y Adrián le valoran a este personaje la valentía y el hecho de dar la vida por la patria, patria que no disfruta debido a su muerte y esto lo convierte en un héroe aún más valioso. Aunque fue un soldado que nadie mencionó, un héroe que nadie quiso, ellos en su relato de la historia lo vuelven un héroe querido.

Vida vs Muerte

La representación de Nicolás y Adrián termina:

Nicolás: Entonces apareció un héroe dispuesto a dar la vida por todos nosotros se enfrentó con valentía y sin miedo mientras decía...

Nicolás y Adrián (a dúo): Mueran malditos invasores colonialistas dejen de robarnos las cosas como el té y el café.

Nicolás: Entonces le pusieron la batalla de Quebracho y dicen que es la menos conocida. Pero hubo un héroe olvidado como los que dan su vida por la libertad. Aunque después se muera y no la disfrute como tampoco la patria.

Nicolás y Adrián (a dúo): ¡Muero contento mis valientes! ¡Porque hemos ganado la mejor batalla! En Maipú murieron casi 2 mil personas...

Nicolás: Igual que en Chacabuco. Pero yo hoy muero solo sin que nadie sepa que me llamo Rosendo Bakugan.

Nicolás y Adrián (a dúo): Porque la mejor batalla es la que muere menos gente.

Los chicos valoran del soldado caído su valentía y de la batalla que haya muerto solo una persona, sostienen que el valor de un combate no reside en el despliegue de armamentos y militares sino en el hecho de que muera menos gente. La mirada de los chicos se posiciona a favor de la vida.

Finalmente Nicolás y Adrián ganan el concurso y reciben un trofeo y la escena se vuelve una fiesta. Con este desenlace el enunciador nuevamente se define a favor de la propuesta de los chicos. Su mirada sobre cómo contar la historia es aceptada, valorada e incluso premiada por la escuela. El relato muestra que merece ganar quien reivindica lo olvidado, y además lo cuenta de forma creativa. También quién se anima a salirse de las formas tradicionales de aprendizaje. En cuanto a los espacios, con este final Nicolás y Adrián transformaron los espacios llevando sus juguetes a la escuela y siendo esto celebrado por la maestra. La distinción entre el clima serio de la escuela y el clima alegre en sus casas se desdibuja hacia el final, la escuela se vuelve un lugar donde se premia su modo de aprender, donde es posible aprender jugando.

El corto termina con la imagen de ellos dos de espaldas mirando al héroe ya que su maqueta está en exposición. El diálogo entre ellos refiere a lo difícil que es encontrar un héroe. Así se cierra la historia en la que Adrián y Nicolás construyeron al protagonista, dando vida a un héroe olvidado.

Conclusiones

El corto muestra cómo se puede contar una parte de la historia argentina construyendo otros valores acerca de las batallas y de los héroes. En cuando a las batallas se posiciona a favor de la vida, “Porque la mejor batalla es la que muere menos gente”. Y se apropian del héroe valorando la valentía más que los grandes logros. Este corto aporta a la memoria como homenaje a los personajes desconocidos, que no se mencionan en los libros, a los que no se les hizo monumento alguno, en definitiva a los héroes que nadie quiso. Por otro lado hace posible la reconstrucción de hechos históricos con una mirada más creativa donde estudiar no es sólo algo serio, sino también un juego. Este corto muestra una visión crítica de la historia oficial donde se resalta la importancia de los hechos en función de la cantidad de muertos, éxitos o participantes de los “famosos de la historia” y donde no se le supo dar lugar a hechos o batallas menos conocidas pero en cuya participación se necesitó igual de valentía y cariño por la patria.

Ficha Técnica de El héroe al que nadie quiso

Elenco: JUAN CRUZ GAGLIO (Nicolás), JUAN IGNACIO PASARDI (Adrián), JULIETA POGGIO (Amiga de Romina), PALOMA ÁLVAREZ (Romina), LAURA NOVOA (Voz Maestra) y EDUARDO NACHMAN (Locución)

Director / Guionista: ADRIAN CAETANO

Productor Ejecutivo: JUAN PABLO GUGLIOTTA / NATHALIA VIDELA PEÑA

Director de Fotografía: JOSE MARÍA ‘PIGU’ GÓMEZ

Director de Sonido: SERGIO KORIN

Director de Arte y Vestuario: JULIETA DOLINSKY

Edición: ISRAEL ADRIÁN CAETANO / TIEMPO BETA

Director de Fotografía y Cámara: JOSÉ MARÍA PIAU GÓMEZ

Dirección de Arte y Vestuario: JULIETA DOLINSKY

Sonidista: SERGIO KORIN

Edición: ISRAEL ADRIÁN CAETANO

Director de Sonido: SERGIO KORIN

Sobre “Mercedes” de Marcos Carnevale

Eduardo Schoenemann¹²



Fotograma de “Mercedes” de Marcos Carnevale.

El cortometraje “Mercedes” forma parte de las narraciones audiovisuales, que bajo el título “25 Miradas, 200 minutos” celebran y conmemoran el Bicentenario. El conjunto de 25 cortos, agrupó a distintos realizadores bajo la temática de la historia argentina periodizada en los últimos 200 años. Ello implica que cada realizador presentó y representó una perspectiva determinada sobre los hechos que marcan los 200 años de la Argentina, conformando una heterogeneidad de formas particulares de ver (de allí el término “miradas”), de narrar, de mostrar a través de sus realizaciones audiovisuales, su conocimiento sobre la historia del país. Esta singularidad de miradas implica también una interpretación.

Pareciera entonces que lo que interesa a nivel narrativo es la manera en que se cuentan, se relatan los hechos alrededor de mayo de 1810 y no los hechos o sucesos históricos por sí mismos. Es por eso que hablamos de una interpretación personal de y sobre la historia nacional. El dispositivo de enunciación y los mecanismos involucrados en la focalización y el punto de vista, posibilitarán

¹² Es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como Profesor Asistente por concurso en la Cátedra de Cine y Narrativa del Departamento de Cine de la Facultad de Artes de esa universidad. Cursa el Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la UNC.

analizar la particularidad, la singularidad de la mirada del realizador Marcos Carnevale en su narración audiovisual “Mercedes”.

La focalización o modo narrativo considera al narrador en tanto “perceptor” de la historia que se relata. De este modo se plantea la distancia o perspectiva que regula la información del mundo ficcional. Independientemente de quien adopte el papel del narrador, el modo narrativo relaciona al narrador con los personajes: es el mecanismo de construcción del relato por el cual la historia es contada según una perspectiva determinada, privilegiando un punto de vista sobre los otros, restringiendo la información, omitiendo unos datos o sobrevalorando otros. La información narrativa se va “dosificando” al espectador, a través de un punto de vista cognitivo, que determina la circulación del saber sobre los hechos que se narran. En la instancia de enunciación el enunciador se configura de acuerdo a la posición que adopta en relación al saber de los personajes y su transmisión al espectador. De esta manera la focalización determina la relación fundada sobre el saber entre enunciador (que involucra al espectador) y los personajes.

La enunciación es una forma de darse y mostrarse el film. En tanto “práctica que relaciona lo producido (el texto, el film) con el acto de producción (en la forma de una subjetividad construida), podemos entender a la enunciación cinematográfica como el todo resultante de la articulación de los elementos presentes en el film en la medida en que los reconocemos puestos allí por *algo* (más que por alguien)” (Triquell y otros, 2011: 96). Ese “algo” implica una voluntad de comunicar un sentido hacia los destinatarios reales de un film, los espectadores.

Las marcas de la enunciación cinematográfica dentro del enunciado, indican una intencionalidad de comunicar un sentido, pero se perciben en las elecciones estéticas del realizador en cuanto al tipo de planos y movimientos de cámara, seleccionados entre el repertorio de elementos disponibles de los códigos del cine.

Dentro de un relato los tipos de focalización que podemos encontrar son de tres categorías. Cuando el relato carece de algún personaje narrador, donde prevalece un narrador omnisciente, decimos que el relato no está focalizado; de allí que se hable de un relato no focalizado o de focalización cero. Por el contrario, cuando la información, el saber se halla focalizado desde un personaje que cuenta su propia historia o lo que le sucedió a otros como testigo, estamos ante un relato de focalización interna. Por último, la focalización restringida o externa sólo se limita a informar sobre los hechos que se relatan a través de los diálogos y las acciones entre los personajes. Algunos teóricos agregan la focalización espectral, donde el espectador es informado de hechos que ni los personajes conocen. En este caso se brinda mayor información al espectador que a los personajes.

Es necesario advertir que estas formas aparecen entremezcladas en un film, por lo tanto corresponde hablar de régimen de focalización dominante. En esta circulación de la información también se hace necesario remarcar lo siguiente. La focalización externa o restringida, con respecto a la focalización interna o cero, presenta una fuerte restricción del saber, al no haber una identificación con el punto de vista cognitivo de un personaje, o carente de toda omnisciencia, el narrador extradiegético se limita a la exposición desde afuera de las acciones de los personajes. Por ende el relato es más distante, en tanto hay un ocultamiento del narrador, es decir un relato objetivado, que pretende pasar por mimesis pura.

En el corto que analizamos, desde la primera secuencia, una fuerte marca enunciativa nos informa mediante un diálogo telefónico que Mercedes será entrevistada en la Casa Rosada (espacio legitimado por su valor histórico) por el historiador y periodista televisivo Pacho O'Donnell. La llegada de "la anciana dama" que por un extraño fenómeno cumple los mismos años que la patria, es mostrada mediante una profusión de planos detalles. A través de la conversación se nos informa quién es Mercedes y por qué será entrevistada.

En la secuencia siguiente, mediante una variedad de planos y contraplanos, asistimos a la entrevista entre Pacho (Pancho)¹³ y Mercedes. En un nivel metadiscursivo estamos viendo la filmación de la entrevista televisiva, el equipo de filmación, la cual a su vez es filmada, registrada por director del film. Esa metadiscursividad es una marca enunciativa que sitúa al texto en un nivel de fuerte ficcionalización. Dado que se muestra lo que se filma podemos decir que se trata de una suerte de cine dentro del cine, que incrementa la distancia y enfatiza el índice de ficcionalidad. A la vez, se muestra lo que se está filmando (la entrevista) pero se narra, se cuenta (en las palabras del personaje), la Historia argentina.

A través de la conversación entre ambos personajes nos vamos enterando de anécdotas que rodean a determinados hechos o hitos de la historia argentina. Desfilan así, en una especie de línea de tiempo: la Revolución de Mayo, las invasiones Inglesas, las guerras civiles, el Primer Centenario, etc.

Consideramos necesario transcribir algunas partes del diálogo que por su valor narrativo funcionan como síntesis del dispositivo utilizado para referir a la historia argentina:

Pacho: Mercedes, la Argentina cumple 200 años. Hábleme de las invasiones inglesas.

Mercedes: Fueron tan excitantes! Los soldados ingleses eran tan buenos mozos.

Pacho: Después vino la Revolución de Mayo.

Mercedes: Si me va a preguntar por los paraguas, me tienen podrida con los paraguas! [...]

¹³ Mercedes lo llama equivocadamente "Pancho" al historiador y periodista Pacho O'Donnell, autor junto con Marcos Carnevale del guión cinematográfico del corto.

Pacho: Ud. habrá estado en el Cabildo ese día, cuénteme cómo fue.

Mercedes: Un despelote total!

Pacho: Después vinieron las guerras de la Independencia, las luchas civiles, los caudillos. La época de Rosas, eran tiempos violentos.

Mercedes: ¡Fueron tiempos divinos!... Siempre estaba engamada de rojo.

En este caso, gran parte de la secuencia se halla narrada mediante una focalización interna: Mercedes es la narradora-personaje que nos cuenta, que nos narra a través de su propia historia los acontecimientos que ha vivido y los personajes históricos que ha conocido (Cisneros, Beruti, Mariquita, Belgrano, Camila, Rosas, Sarmiento). Es en ese aspecto un testigo presencial de los hechos que narra y una narradora privilegiada. Esta situación de testigo excepcional, se reafirma hacia el final cuando se asocia al personaje a Argentina y su vida a la de este país:

Pacho: Cuando se cumplan los 300 años, ¿piensa estar aquí?

Mercedes: Mire, Pancho, yo estoy viva de curiosa que soy, yo quiero ver el final de esta película, la vi tantas veces a punto de desaparecer y la Argentina, sigue, sigue y sigue.

Pacho: O sea que Ud. está dispuesta a vivir lo necesario.

Mercedes: He llegado a pensar que si mi vida está tan ligada a la de la Argentina, es posible que no muera nunca. ¡No sería genial!

En la tercera secuencia, mediante un plano general con algunos contrapicados, vemos cómo se desmonta el set de filmación dando por finalizada la entrevista. En una focalización externa en el diálogo entre Mercedes y Pacho, se completa y a la vez verifica información anterior: que el 25 de mayo llovía y había paraguas.

Toda la entrevista se basa en el valor metonímico de elementos acuñados por la historiografía oficial: los paraguas, las escarapelas celestes y blancas, los ingleses, las guerras de la independencia, el rojo punzó, los festejos del centenario, etc. conforman signos transmitidos a través de imágenes acuñadas por la historia escolar y afianzadas en el imaginario colectivo. De acuerdo a Deleuze (1992), operan en el texto como nemosignos que evocan hechos o sucesos de la historia.

En la narración se ven diferentes nociones sobre la historia argentina, pero mediadas por las palabras de Mercedes y reformuladas por el humor y ciertos matices de ironía. De este modo, conceptos fuertemente arraigados como los de patria, país, nación son permeados por la mediación del relato de la testigo ficcional (ya que no podría haber vivido 200 años). Es esta permeabilidad la que permite poner en duda el discurso oficial sobre la historia nacional.

No obstante, en el juego entre las preguntas de Pacho y las respuestas de Mercedes se van produciendo aristas, se van problematizando las versiones que

cada uno de ellos tiene sobre la historia nacional. En el medio de esta tensión discursiva aparece como contrapartida el personaje de Rosario, tataranieta de Mercedes. Ella va pautando con sus intervenciones el discurso de Mercedes: es la observadora, la fiscalizadora que evita los desbordes verbales que se producen por la acentuada subjetividad de Mercedes.

Si Mercedes es por antonomasia la figura de la Patria, en su anecdotario desbocado y poco sutil –a pesar de su aspecto de señora de clase alta–, choca continuamente con el discurso historicista, académico de Pacho. En este entramado, las palabras y las intervenciones de Rosario representan el discurso medido, regulador, delimitador entre uno (el de Mercedes) y otro (el de Pacho). Podemos aventurar que Rosario en tanto personaje-signo puede servir como vehículo de ideas o significados en relación al espectador. ¿No es la figura de Rosario con su carga metonímica en quien recae el proyecto de un país futuro?

“Acumular imágenes es una forma de la memoria”, dirá la cita de Marta Dillon, en el corto de Albertina Carri “Restos”. La historia de la Patria se construye mediante fragmentos, anécdotas que tejen una red, construyen un collage donde lo único que queda, lo único que permanece son las imágenes de un pasado histórico pero que no obstante tiene valor de futuro. Quizás sea esa la interpretación personal que busca compartir el realizador Marcos Carnevale: la historia argentina no es un repertorio de anécdotas, ni tampoco la historia oficial o la historia escolar, es aquello que en la confluencia de ambos va regulando, pautando, mensurando los avatares de un país pasado y un proyecto de futuro.

Ficha Técnica de Mercedes

Elenco: CHINA ZORRILLA (Mercedes), ANDREA DEL BOCA (Rosario) y PACHO O'DONNELL (Pacho)

Dirección: MARCOS CARNEVALE

Guión: MARCOS CARNEVALE / PACHO O'DONNELL

Productora: MC MILLECENTO S.R.L.

Productor Ejecutivo: ROBERTO RODRÍGUEZ PONCE DE LEÓN

Director de Fotografía: HORACIO MAIRA

Cámara: GASTÓN GUIASADO

Dirección de Arte: CLAUDIA VANNI / MARCELA MARTÍNEZ / OSCAR FRENKEL / AGUSTÍN MAIRA

Sonido Directo: JULIÁN CATZ / PABLO GAMBERG

Post Producción de Sonido: JOSÉ LUIS DÍAZ

Edición: ALEJANDRO ALEM

Música: IVÁN WYSZOGROD

Restos: fragmentos de una memoria en construcción

Carolina Casali¹⁴

*La memoria es obstinada,
no se resigna a quedar en el pasado,
insiste en su presencia.*

Elizabeth Jelin, 2002



Fotograma de “Restos” de Albertina Carri.

El presente artículo pretende analizar los sentidos puestos en circulación por el cortometraje “Restos”, dirigido por Albertina Carri¹⁵ con textos de Marta Dillon¹⁶, en torno a cómo se construyen/reconstruyen algunos acontecimientos pertenecientes a la historia nacional, a fin de integrarlos a la memoria colectiva.

¹⁴ Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora adscripta en la cátedra de Análisis del Discurso, en la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC. Se encuentra cursando el Doctorado en Semiótica, del Centro de Estudios Avanzados de la UNC y es becaria del CONICET. Integrante del Proyecto Mirando 25 Miradas.

¹⁵ Nació en Buenos Aires en 1973. Hija de padres desaparecidos durante la última dictadura militar (1976-1983). Es directora y guionista y una figura dentro del llamado Nuevo Cine Argentino. Varias de sus producciones se han centrado en abordar la temática del Terrorismo de Estado, ejemplo de ello es Los Rubios (2003). Otras realizaciones No quiero volver a casa (2001), Géminis (2005) y La rabia (2008).

¹⁶ Nació en 1966. Su madre fue desaparecida durante la dictadura y sus restos fueron hallados por el Equipo de Antropología Forense en 2011. Militó en la agrupación H.I.J.O.S. Es periodista y se ha desarrollado como tal en numerosos medios. Actualmente trabaja en Página 12, donde dirige el suplemento Las 12 y Soy.

El corto exhorta al ejercicio de la memoria en torno a la historia reciente del país, más precisamente, a los hechos ocurridos durante las décadas del 60 y 70. De esta manera, propone una reflexión profunda sobre el sentido histórico, social y político de las imágenes, particularmente de la producción cinematográfica vinculada al denominado cine militante, correspondientes a ese período. Con este objetivo, se centra en la relación entre esa forma pasada de concebir al cine, es decir como herramienta de lucha política y su vigencia en el presente a fin de reactualizar ciertas formas de pensar y representar la realidad.

Dada esta relación propuesta entre dos temporalidades, el relato articula de forma paralela el pasado y el presente. Es así que ubicado en el pasado, describe las condiciones de producción bajo las cuales era pensado, realizado y consumido el cine militante; y al mismo tiempo, enuncia/denuncia los avatares a los que se vieron sometidas estas realizaciones durante las dictaduras militares, teniendo como consecuencia actual la pérdida de la mayoría de ellas.

En cuanto al presente, en un comienzo este se exhibe de forma incierta e interrogativa. No obstante, intenta tender puentes, establecer relaciones, entre aquella forma de hacer y pensar el cine y el momento actual. De esta manera, propone reivindicar y revalorizar esas producciones con el fin de reconstruir la memoria histórica de un pasado reciente y al mismo tiempo, retomar el camino, el futuro deseado, por ellas propuesto.

En cuanto a los recursos cinematográficos utilizados y a su forma de organización, podemos decir que el cortometraje no está estructurado bajo el modelo canónico de una narración, sino que se asemeja más a un formato del tipo ensayístico. Podemos destacar la utilización de la voz en off, la cual sostiene el relato –constituyéndose en narrador– y sitúa al discurso verbal como elemento central en la narración, así como también se recurre al formato Súper 8 y al envejecimiento de la imagen.

Sobre la memoria

Con el fin de resolver los interrogantes planteados en la introducción, es necesario explicitar algunas nociones. Una de ellas es el concepto de memorias, para lo cual hemos recurrido a los análisis propuestos por Elizabeth Jelin. En una primera instancia, podemos decir que la memoria es una “actividad que redefine y articula temporalmente el sentido del pasado en un presente, y en función de un futuro deseado” (Jelin, 2002: 12). Es así que la memoria implica una transformación de los hechos pasados, otorgándoles un nuevo sentido anclado en el presente en vista de un futuro esperado.

Además, cabe agregar que, en su dimensión colectiva, la memoria opera como un mecanismo cultural que garantiza y fortalece la cohesión de grupo, por lo tanto es un elemento fundamental en la construcción de las identidades.

A partir de Maurice Halbwachs (Jelin, 2002: 20) podemos entender que la memoria colectiva parte de la construcción de marcos, de esquemas interpretativos sociales e históricos en los cuales se inscriben las memorias individuales. Estos marcos contienen y sostienen ciertas representaciones generales de la sociedad en torno a sus necesidades y valores, configurando así una visión sobre la realidad, el pasado, el presente y el futuro. Por lo tanto, sólo podemos leer el pasado individual a razón de situarlo dentro de estos esquemas colectivos más amplios, los cuales posibilitan los procesos significantes de las memorias individuales. Estos esquemas, como códigos culturales compartidos, son los resortes fundamentales para construir la memoria colectiva. De este modo, podemos entender que “toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo” (Jelin, 2002: 21), es el producto dinámico generado por una multiplicidad de interacciones sociales, en el marco de una sociedad dada.

Como ya hemos mencionado, la memoria implica un trabajo activo de construcción social, que conlleva la reelaboración, organización, valoración y actualización de sucesos pasados en un momento presente, el cual le otorga un nuevo sentido. A su vez, este proceso no está exento de disputas ni tensión, las cuales son un efecto de las luchas sostenidas por diversos actores con el objetivo de imponer un sentido sobre el pasado. Cabe subrayar que, nuevas coyunturas políticas y sociales traen aparejadas como consecuencia una serie de modificaciones y desplazamientos en los marcos interpretativos que operan resignificando el pasado. Dada esta característica, sostenemos que las memorias son construcciones totalmente situadas.

Al mismo tiempo, las memorias están ligadas a la identidad, como elemento que permite una cierta continuidad en el espacio y en el tiempo. Michel Pollak nos dice al respecto:

La memoria es un elemento constitutivo del sentimiento de identidad, tanto individual como colectivo, en la medida en que es un factor extremadamente importante del sentimiento de continuidad y de coherencia de una persona o de un grupo en su reconstrucción de sí mismo (Jelin, 2002: 25)

En la misma línea, Jelin expone que “...para fijar ciertos parámetros de identidad el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con «otros»” (Jelin, 2002: 25).

Otra dimensión central para pensar la memoria, es aquella que da cuenta del carácter narrativo que toma el hecho rememorado. A través de este género discursivo, el sujeto –ubicado en un tiempo presente– puede reelaborar el pasado y otorgarle un sentido. De esta manera, el sujeto construye relatos que configuran su memoria, el hecho pasado deja de ser un elemento aislado y lejano, para

convertirse en un componente activo que dialoga con el presente y es desde este momento actual que ese acontecimiento pasado adquiere sentido.

La articulación de temporalidades

El film comienza con una toma general, de un espacio boscoso-selvático, en donde vemos a un joven desnudo y en cuclillas, escarbar la tierra. De forma simultánea un narrador, voz en off, interpela al espectador con un interrogante: “¿Acumular imágenes es resistir?, ¿es posible devolverles ahora el gesto desafiante?”. Esta primera escena nos presenta, a nivel verbal y en su dimensión narrativa, a un sujeto tácito de la acción (que a nivel visual identificamos con el muchacho) el cual manifiesta su hacer de una manera interrogativa. Asimismo, a nivel enunciativo, nos encontramos con un enunciador que expresa un querer-hacer y mediante la forma interrogativa integra al destinatario en su propio hacer.

Luego de ello, se observa un largo paneo de una habitación repleta de latas de películas apiladas, tiradas en el suelo, que indica el olvido y abandono a las que fueron sometidas. Mientras tanto, el narrador pronuncia un extenso parlamento en el cual relata los avatares que ha sufrido, durante la década de los 60 y 70, el denominado cine militante: hace hincapié en condiciones en las que estas películas fueron producidas “filmadas en la clandestinidad desafiaron la censura y la represión”; su razón de ser, en tanto que “fueron fuente de denuncia y contrainformación”, “esas películas no buscaban meros espectadores (...) buscaban militantes”, “demostraban que la acción era posible. La violencia necesaria”. Al mismo tiempo, el narrador ubica a esas producciones como deudas de los procesos revolucionarios y libertarios de las primeras décadas del siglo XIX. En esta secuencia, el enunciador se atribuye un saber, que opera como fundamento de su propio hacer y lo expone ante el destinatario con el fin de persuadirlo.

Algunas escenas más tarde, el narrador enuncia/denuncia algunos hechos a los que fueron sometidas estas producciones, tanto en manos del Terrorismo de Estado que “las seccionó con métodos diversos”, así como también la decisión que tomaban sus propios creadores al destruirlas o esconderlas. Como consecuencia derivada de la persecución que sus realizadores sufrían por parte de los gobiernos militares, estas eran “eliminadas como rastros de los perseguidos”. El narrador concluye que, de una forma o de otra, esas películas “quedaron perdidas, desaparecidas ellas también”. En esta última frase, mediante el uso del adjetivo calificativo *desaparecidas* y articulado con el conector *también*, se realiza una homología entre el destino que corrieron los miles de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar y la pérdida o destrucción de estas producciones.

A nivel visual, se destacan dos imágenes que grafican el proceso de eliminación/destrucción al que fueron sometidas estas películas: en la primera, la imagen se

desmiembra, mientras que en la segunda –que acompaña al parlamento “quedaron perdidas, desaparecidas ellas también”– la imagen se quema/incinera desde el centro a la periferia. Este proceso de destrucción continúa en la secuencia siguiente, en la cual se presentan las cintas de celuloideas, sumergidas en un líquido, perdiendo sus pigmentos hasta quedar transparentes. En esta secuencia, la banda de sonido es destacable, ya que auditivamente se recrea la presión que ejerce el agua cuando un cuerpo se sumerge. A través de esta decisión, el enunciador sitúa al destinatario en la misma posición que las películas.

Luego, el narrador subraya una diferencia entre el pasado y el presente: “las películas que sobrevivieron ahora tienen dueños particulares. Raramente se exhibieron, recuperaron la firma de autor. Aunque así no fueron pensadas”. Además, explica que las obras no eran producciones individuales, sino que eran concebidas de forma colectiva: “lo primero que se perdía era el nombre (...) se ganaba (...) una identidad colectiva para empuñar la cámara (...) decir nosotros tenía la fuerza del agua que busca la pendiente”. En esta secuencia, el enunciador toma una posición con respecto a la diferencia señalada por el narrador, ya que él pretende devolverle a estas producciones su rol activo en la actualidad, su fuerza para pensar y representar la realidad, la historia y el devenir nacional, distanciándose así de quienes toman estas imágenes como meros objetos artísticos.

La serie subsiguiente se ubica en el presente, momento en el cual el narrador, a través del uso de pronombre correspondiente a la primera persona del singular -Yo-, se constituye en sujeto de acción, hace manifiesto su objeto de búsqueda: recuperar esas imágenes con el fin de reconstruir la memoria, “Buscarlas es resistir (...) Enhebrar secuencias para empujar los flashes sueltos de la memoria”. Sin embargo, se presenta dubitativo en ese hacer “¿será posible rescatar (...) su exquisito presente hinchado de futuro?”. Mediante la serie de preguntas que se plantea el narrador, el enunciador reintroduce la figura del destinatario interpeándolo. A su vez, este último fragmento es destacable ya que se le atribuye a las imágenes un carácter actual y al mismo tiempo, se encadena con un futuro. Es decir, el enunciador propone tomar estas producciones realizadas en el pasado, actualizarlas/resignificarlas en el presente, apuntando a un futuro.

A posteriori, el narrador expresa la urgencia de la tarea: “El fulgor de su ausencia quema. Ahora mismo”. Esta última frase da paso a una larga secuencia de imágenes, en las cuales podemos ver distintos pigmentos, tintas que dejan su estela en un líquido incoloro. Hacia el final de la serie, las emulsiones parecen reincorporarse (dejan de perderse) hacia el margen superior, quedando la imagen en blanco.

La última secuencia del cortometraje, se vuelve a ubicar en el espacio boscoso-selvático del inicio. Allí, vemos de perfil al joven desnudo, recostado

en un tronco, mirando hacia arriba y adelante. En este fragmento, el narrador responde los interrogantes que ha dejado abiertos a lo largo del relato y de manera imperativa enuncia: “Acumular imágenes es una forma de la memoria, volverlas disponibles es necesario para desbrozar la huella por la que seguir andando”. Podemos establecer que mediante la conjunción entre la imagen y el texto, se sugiere a través del cambio de posición del joven que el PN se ha concretado, es decir que ha encontrado aquello que buscaba en la primera toma. Ubicados en el nivel enunciativo, entendemos que el enunciador le propone al destinatario un hacer conjunto: retomar los valores y los objetivos reivindicados tanto por el cine militante, como por quienes fueron protagonistas en la gesta revolucionaria y emancipatoria de principios del siglo XIX, ya que mediante esta acción, ellos (enunciador y destinatario) podrán reencontrar el camino que los lleve hacia la realización efectiva del futuro deseado.

A modo de conclusión

Recapitulando, nos hemos centrado en el análisis del PN de base, correspondiente al tiempo presente del relato. De manera breve, podemos decir que los interrogantes iniciales nos presentan a *las imágenes* en disyunción con la memoria, entendiendo que la exhortación de “*devolverles –a las imágenes– ahora el gesto desafiante*” remite a la rememoración de las mismas, con el fin de integrarlas en la historia nacional como memorias colectivas, mediante un proceso de resignificación en el presente.

A su vez, encontramos a un sujeto de hacer, que se identifica a nivel visual con el joven, cuyo objetivo, en primera instancia, es llevar a cabo esta transformación. No obstante, a lo largo del relato observamos que aquel no es un fin en sí mismo, ya que el objetivo final a cumplir, es decir el objeto de búsqueda con el cual el sujeto de la acción pretende conjugarse, remite a la construcción de un futuro deseado para lo cual plantea como acción necesaria y anterior, la reelaboración de la memoria nacional.

Por otra parte, este ‘futuro deseado’, como objetivo a cumplir está revestido de un gran valor, ya que es presentado no sólo como aquello que pretendían los realizadores del cine militante de los setenta –como iconos de una generación–, sino que también había sido la meta que perseguían los revolucionarios de las primeras décadas del siglo XIX. Por lo tanto, podemos entender que esas imágenes que deben ser reelaboradas en la actualidad, mediante un trabajo de memoria, funcionan como un ayudante en el hacer del sujeto.

Por último, a los fines de contribuir con el análisis del sentido general del film, nos detenemos en la denominación elegida a manera de título del cortometraje. Más allá de la característica polisémica de la palabra ‘restos’, la podemos definir como “*Parte que queda de un todo*” (RAE, 22ª Ed.). Asimismo, es presentada

como sinónimo de ‘señal, rastro, indicio, parte’. De esta manera, podemos entender que un resto es también un rastro, es un elemento que en su carácter indicial se transforma en un vestigio, una marca, una huella que remite a algo ausente y que, no obstante, mediante este mecanismo, reclama su presencia.

Por lo tanto, si articulamos el trinomio resto/rastro/huella con el objeto de búsqueda del sujeto, es decir con la construcción de un futuro deseado, futuro imaginado ya por los líderes revolucionarios del siglo XIX así como también por el cine militante de las décadas del 60 y 70, podemos decir que este resto se constituye como un rastro, una huella, el vestigio de un camino que es necesario retomar con el fin de conjuntarse con el objeto anhelado.

Luego de este recorrido, podemos establecer que en el marco de las celebraciones y conmemoraciones por el Bicentenario de la Revolución de Mayo, una de las propuestas manifiestas en Restos es la recuperación y reivindicación de los valores, los ideales y los objetivos sostenidos por esta. No obstante, esa acción requiere un proceso activo de resignificación, anclado en el presente. Por lo tanto, el cortometraje exhorta al destinatario a realizar –en términos de Jelin– un trabajo de la memoria, entendida como una actividad presente que retoma el pasado no para quedarse en él, sino que busca su reelaboración con el fin de dirigirse hacia el futuro. Por ende, la memoria se presenta así como un elemento multitemporal, como punto de intersección y articulación del pasado, del presente y del futuro de la nación Argentina.

Ficha Técnica de Restos

Elenco: ESTEBAN LAMONTHE, ANALÍA COUCEYRO (Voz en off) y MARTA DILLON (Textos)

Guión y Dirección: ALBERTINA CARRI

Productora: ALBERTINA CARRI

Producción: FRANCO VILCHE

Fotografía y Cámara: SOL LOPATIN

Sonido: JAVIER SVERDLOFF/ RUFINO BASABILVASO

Montaje: MARTÍN DEUS

Música: GUSTAVO SEMMARTÍN

Del relato popular a la imagen animada: “La leyenda del Ceibo”

J. Nahuel Sánchez¹⁷

Los elementos constitutivos del cuadro proceden de diferentes contextos espaciales y temporales, y se complementan, se mezclan, se superponen uno sobre otros en configuraciones híbridas.

Arlindo Machado, 2000.



Fotograma de “La leyenda del Ceibo” de Paula de Luque.

Introducción

La Leyenda del Ceibo, dirigido por Paula de Luque, se presenta como un relato construido a partir de un video-danza en el cual los protagonistas interpretan una escena de persecución bailada que se mixtura con diferentes elementos que van cobrando relevancia a lo largo del relato. La directora toma una leyenda popular para convertirla en un producto audiovisual. Transforma un relato escrito y lo lleva a la pantalla para retratar e ilustrar parte de la historia nacional en el marco del Bicentenario.

¹⁷ Estudiante de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba. Técnico Superior en Diseño de Interiores por la Escuela de Artes Aplicadas Lino Enea Spilimbergo. Integrante del Proyecto Mirando 25 Miradas.

La utilización de diversos lenguajes hacen de la propuesta una versión que convoca al sujeto espectador a vivir una experiencia estética que apela a los sentidos para comprender una parte de la historia compartida. En este trabajo, intentaremos identificar cuáles son aquellos lenguajes que conforman y caracterizan este cortometraje.

Estos son los lenguajes que dan como resultado una nueva mirada acerca del Bicentenario en Argentina.

Análisis

En “La Leyenda del Ceibo” la historia comienza con una imagen fija, una postal fotográfica, en blanco y negro, que cristaliza la marcha por la vida (1982) tomada por Eduardo Longoni. Esta fotografía retrata los últimos avatares de la dictadura militar en Argentina, enmarcada por un escenario teñido de reclamos por parte de organismos de derechos humanos y familiares que pedían por los desaparecidos.

Teniendo en cuenta que este proyecto buscó involucrar un mosaico de representaciones audiovisuales acerca del Bicentenario, no resulta extraño encontrar en ellos diferentes modalidades de pensar y contar la historia que hemos vivido como Nación. En este sentido, Paula de Luque (directora de cine, bailarina y coreógrafa) eligió comenzar su relato con una imagen que representa un momento clave en nuestra historia. Parte de nuestra herencia cultural actual ha quedado reflejada en el fotoperiodismo de la época, como muestra esta fotografía utilizada en la apertura del corto. Esta postal forma parte de una mirada que devuelve parte de una historia construida a partir de procesos dolorosos que han significado para la sociedad, de entonces y de hoy, una marca, una huella.

La imagen fija que da comienzo al cortometraje muta a partir de un zoom in y se convierte en un laberinto, que será el escenario animado de una persecución. Apelando a la fusión entes los recursos visuales y musicales, la directora interpela al espectador generando inquietud a través de un plano detalle de los pies de una mujer que corre mientras es perseguida por un hombre, del que también, al comienzo, vemos sólo sus pies. Las imágenes animadas de la protagonista, ahora en planos más amplios, van sorteando diversos obstáculos de un laberinto interminable, se intercalan con una cámara en primera persona, subjetiva, que representa la mirada de la mujer que está siendo perseguida.

La alternancia entre los recursos visuales y sonoros propone diversos efectos de sentido para el espectador. Las imágenes continuas de la persecución en primera persona, intercaladas con la música y la respiración de la mujer perseguida ofrecen una representación real de lo que está sucediendo, de manera

tal que el espectador consigue vivenciar la sensación de ser perseguido. En este sentido, entendemos que la directora apela a estos recursos para inquietar e interpelar a aquellos que están asistiendo el cortometraje.

Un plano cenital da mayor amplitud al ojo del espectador para comprender el espacio/el escenario de la acción, de forma que la persecución alcanza otra dimensión e involucra al espectador con mayor dramatismo. En este sentido, el recurso de la animación representa una realidad a partir de códigos artísticos contruidos por herramientas de ilustración y edición de imágenes con movimiento de gran efecto.

Dentro de las construcciones animadas, hay un elemento que acompaña y posee gran protagonismo dentro de la historia: la flor del Ceibo. Ésta otorga por un lado un sentido folclórico al relato dado que se trata de la Flor nacional Argentina y por otro, nos ofrece una carga estética asociada a los patrones de belleza vinculados a este elemento de la naturaleza. En este cortometraje la figura de la flor se complejiza en términos de composición de imagen y se ve inmersa en espacios no convencionales. Así, hacia el final, el espectador podrá apreciar de qué manera la animación contribuye a crear escenarios poético-oníricos, a partir de una lluvia de flores de ceibo.

El perseguidor y la perseguida se ven sobrevolados por un águila que se suma a la historia. Se trata de un nuevo componente icónico que aporta nuevos sentidos al espectador.

Bajo la presencia de este, los protagonistas se encuentran en un precipicio que será el espacio de combate. Aquí se destaca el contraste entre las imágenes construidas virtualmente, como los paisajes, con aquellas de los sujetos “reales” danzando.

El combate se reanuda: a partir del baile contemporáneo se representa una lucha, la tensión entre el querer huir y el deseo de capturar. Los planos son alternados y van al ritmo de los tambores. El tiempo que marca la música permite observar con detenimiento los movimientos corporales que realizan los sujetos en el combate. Con cada golpe de tambor se marca una posibilidad de escape acallado por la captura, conformando un ciclo que se repite al igual que la música. La representación del baile permite identificar las tensiones y luchas entre los protagonistas.

La batalla corporal llega a su fin. El combate se detiene con un grito agudo de la mujer derrotada. Junto a la música la protagonista se multiplica y comienza a caer desde un cielo oscuro hacia el agua. La multiplicación de figuras, que repiten dentro de la imagen a la protagonista vencida, es posibilitada una vez más por la animación. Toda esta situación es acompañada por un sonido estremecedor. Esta conjugación entre animación, música y sonidos remite inevitablemente a los vuelos de la muerte. El águila, que observa junto a los

espectadores la lluvia humana, puede representar los ojos que observan, que enjuician y castigan los actos cometidos por los militares o, más probablemente, puede estar en lugar de los mismos militares, ser su representación metonímica, responsable de los métodos de desaparición de personas empleados durante la última dictadura militar. La cámara se sumerge en el mar, devenido receptáculo de los cuerpos expulsados por los vuelos de la muerte. El sonido nos hace parte de ese momento, el agua acoge y hunde y en su más profundo y oscuro fondo una multiplicidad de historias se pierde con él.

En el acantilado, no obstante, la batalla danzada continúa. El fuego que arde alrededor le otorga a esta dos sentidos a tener en cuenta. Por un lado, aporta a la situación un contexto de lucha, enmarcado en un paisaje ruín, en llamas. Por otra parte, es uno de los elementos de la leyenda del ceibo, recuperado aquí como constitutivo del relato popular, representando la carga subjetiva que posee el fuego: todo a su paso es consumido, pero a la vez, luego de su paso, la vida renace. En la leyenda, la joven es consumida por el fuego para transformarse luego en un árbol con erguidas ramas verdes repletas de ramilletes de flores coloradas. Junto al avance de las llamas el combate finaliza. Finalmente la perseguida es vencida. Y junto a la derrota el fuego invade su cuerpo. La desazón se refleja en la musicalidad que acompaña la imagen mientras de las llamas surgen y se elevan flores de ceibo.

Una vez más el laberinto, la cámara que se aleja lo convierte en una huella dactilar, una huella de lo que fue, de lo que fuimos y de lo que somos. A su vez, esta huella que también es historia se convierte nuevamente en una fotografía, parte de la muestra del comienzo. Allí reencontramos a los personajes del relato que, tal como ocurre en las leyendas, son ellos y son otros: pasan de ser perseguida y perseguidor en el pasado, a ser actores del presente.

Una mirada, múltiples lenguajes.

Las actuales formas expresivas “audiovisuales” han virado hacia nuevas maneras de relatar historias. Esta es una característica que viene de la mano del creciente y notable incremento de las tecnologías en el campo de la producción, edición y distribución de los productos audiovisuales. Las nuevas herramientas que ofrecen las sociedades contemporáneas permiten a los productores y espectadores codificar y decodificar las nuevas configuraciones de un universo emergente y caótico.

En este caso, La leyenda del Ceibo presenta una gramática audiovisual en la cual convergen múltiples lenguajes, de manera tal que los modos de ver son atravesados por un sinfín de nuevos códigos que permiten pensar al proyecto como un producto de contenidos dinámicos y heterogéneos. Así, resulta pertinente retomar la noción de multiplicidad, definida por Ítalo Calvino como

“redes de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo” (Calvino en Machado, 2000: 201).

Teniendo en cuenta la idea de red de conexiones es posible asegurar que el cortometraje de Paula de Luque es una clara exposición de una red audiovisual que conecta imágenes, sonidos, secuencias y a su vez las mezcla, las pone en tensión y las vuelve a conectar con la Historia de la Argentina.

Retomando la noción de multiplicidad, “el proyecto estético y semiótico inherente a gran parte de la producción audiovisual más reciente, podemos decir que refleja una búsqueda continua de esa multiplicidad que caracteriza el modo de conocimiento del hombre contemporáneo.” (Machado 2000:201).

Esta diversificación, este nuevo mosaico, esta nueva red de conexiones permite concebir un universo donde hay más lugar para las nuevas sensibilidades y estas son posibles gracias a la existencia de nuevos y múltiples lenguajes. Pensar en multiplicidad implica también poder deslindar cada uno de los procesos que hacen posible la construcción discursiva audiovisual. “La técnica más empleada consiste en abrir ventanas dentro del cuadro para invocar nuevas imágenes, transformando la pantalla en un espacio híbrido de múltiples imágenes, múltiples voces y múltiples textos.” (Machado, 2000: 203).

En este cortometraje, la presencia de “nuevas ventanas” es sistemática dado que en todo momento la directora juega e intercala dentro de la pantalla nuevos escenarios, con voces, personajes, imágenes, sonidos diferentes, generando dentro del relato un acabado no convencional, un “espacio híbrido” donde la diversidad de lenguajes construyen una historia extraordinaria. Es así que van sucediéndose diferentes episodios visuales que parten de construcciones inéditas, inesperadas. Estas pueden surgir desde una fotografía de archivo al comienzo del cortometraje que luego muta a una imagen dibujada y a su vez cómo esta se combina con la tridimensionalidad y genera un espacio virtual que será el contexto en el cual los protagonistas del cortometraje desarrollan la historia. Esta mutación y combinación de lenguajes se mixtura en tiempo y espacio con la sonoridad de música instrumental que acompaña el relato desde el comienzo. Así es que esta propuesta audiovisual se presenta como un tejido que entrecruza sonidos, imágenes, ruidos, movimientos de manera simultánea que tiene como resultado una estructura compleja. Se trata de una estética de la saturación donde se pretende “la máxima concentración de información en un mínimo de espacio-tiempo” (Machado, 2000: 203), donde se superponen todos los elementos compositivos con el afán de mostrar de manera simultánea una cantidad de imágenes y sensaciones dando así nuevos parámetros de lectura a los sujetos espectadores.

Un espacio topográfico

Cuando Machado analiza imágenes sintéticas, propone el concepto de espacio topográfico en un esfuerzo por dar cuenta de espacios audiovisuales en los que se colocan imágenes, elementos verbales y sonoros, que pueden ser parte de distintos contextos y se mixturán en ese plano virtual.

A partir de esta noción, podemos diferenciar los diferentes lenguajes que se encuentran presentes en este corto:

- Un lenguaje fotográfico: la directora apela a la utilización de imágenes fotográficas de archivo donde se cristaliza parte de la historia Argentina. A su vez las fotografías permiten diferentes juegos dentro de la historia, como la animación y la intervención que se hace de las mismas en este cortometraje. Gracias a las diferentes herramientas de edición es posible trabajar con las imágenes con mayor libertad, captar detalles, modificar colores, generar contrastes, movimientos, etc. Por último, éstas recuperan una parte de la historia detenida en una imagen y permiten construir una memoria colectiva.

- Un lenguaje musical: para poder acompañar este relato la directora escoge la sonoridad de principio a fin, esto incluye los ruidos, la música con instrumentos, los gritos, los silencios, etc. La presencia de estos en el cortometraje permite al receptor anticipar y entender lo que está sucediendo, acompañan y constituyen la historia y le otorgan un estilo único que caracteriza este corto.

- Un lenguaje corporal, a partir de la danza que se presenta como un elemento potente, para sentir la historia relatada, antes que para entenderla. La inclusión de un dúo de baile que atraviesa todo el relato, –colocándolos como protagonistas de la historia– le da un toque especial a La leyenda del Ceibo. Ésta modalidad nos permite, como espectadores, interpretar y decodificar un relato a partir de un discurso corporal, coreográfico y danzado que, en mixtura con la música y las imágenes, propone sentidos múltiples y polisémicos sobre nuestra identidad e historia. Por esto, el lenguaje corporal posee un papel fundamental dentro de cortometraje.

- Por último, un lenguaje animado: en este relato es una de las características principales. A la hora de realizar su mirada sobre el Bicentenario, este corto se aleja de los relatos más convencionales y se acerca al video-arte, a partir de un video-danza. Sumado a esto, la animación permite la manipulación digital de las imágenes en todos sus aspectos, “(...) someterlas a todo tipo de suplicios para después restituir las nuevamente, devolverlas a un estado de realismo parejo.” (Machado, 2000: 207). De esta manera, las figuras que resultan del trabajo con las cámaras funcionan como material vulnerable a cambios que en concordancia con los recursos de post producción dan como acabado un video-arte, donde se supera la característica indicial de la imagen, permitiendo un nuevo contenido significante de la misma.

Elementos significantes en procesos estéticos de metamorfosis: la leyenda, la imagen y el video—danza.

La leyenda del Ceibo, es un relato folclórico con bases históricas recuperado por la directora para constituir una mirada del Bicentenario, rememorando las voces y la memoria de los pueblos originarios a partir de una leyenda. Esto resulta posible gracias a la capacidad ineludible de metamorfosis que las imágenes electrónicas traen consigo.

Algunos íconos identitarios de las comunidades originarias, la flor del ceibo (flor nacional Argentina), el águila guerrera, el malambo modernizado, son puestos en pantalla como pistas que reenvían a esa conocida leyenda, a la vez que admiten también otros sentidos posibles, contemporáneos e históricos. La persecución, la captura, la lucha, la resistencia, el sacrificio también son reconocibles como elementos propios de nuestra historia, reciente y remota. Estas nuevas imágenes electrónicas no disponen de trazos materiales, carecen de sustancia, son imágenes animadas, virtuales.

Eso que llamamos imagen también deja de ser, en el universo del video, una representación pictórica en el sentido tradicional del término, es decir, una inscripción en el espacio.

“(…) la imagen integral -el cuadro videográfico- ya no existe en el espacio, sino en la duración de un barrido completo de pantalla: en el tiempo. (...) la imagen electrónica es más específicamente una síntesis temporal de un conjunto de formas en mutación.” (Machado, 2000: 206).

Esta síntesis temporal en constante mutación y mediada por diversas herramientas de producción y postproducción es proclive a todas las transformaciones y distorsiones pensables. La intervención de las mismas, variando desde la modificación de escalas cromáticas a la implementación de distintos lenguajes, genera postales híbridas. Estas configuraciones exóticas no serían posibles sino de la mano de la edición, la animación y del procesamiento digital que amplían considerablemente las capacidades metamórficas y anamórficas de las imágenes actuales, ampliando la gama de sentidos que estas ofrecen a los espectadores.

Por último, estas imágenes ordenadas temporalmente en el video adquieren un nuevo contenido significativo. Como hipótesis, proponemos que se trata de tres momentos de metamorfosis que sufre y atraviesa el relato folclórico, que ha pasado de su contenido significativo escrito, al contenido significativo de la imagen electrónica, puesta en movimiento bajo el formato de video para alcanzar un tercer estadio: la danza, que cristaliza una nueva modalidad de relato y se configura como materia significativa en sí misma:

“A dança pode ser considerada como uma forma de signagem porque seu objeto (corpo) é um signo: ela se torna um signo durante o seu desenvolvimento no tempo e no espaço, por conta do movimento.” (Wosniak, 2013: 2).

En este sentido, podemos decir que este corto nos ofrece un proceso de metamorfosis evidente entre diversos elementos significantes: la leyenda, la imagen-video y la danza. Los mismos, quizá justamente a partir de las características que los diferencian entre sí, permiten crear nuevos sentidos, diálogos, interpretaciones y búsquedas por parte de los espectadores.

Conclusión

Para esta producción, la directora retoma un relato escrito folklórico que da nombre también al cortometraje. Esta pieza popular es parte de nuestro acervo cultural e histórico, no sólo debido a sus protagonistas originarios sino porque está asociada a uno de los símbolos de nuestro país: la flor de ceibo.

Esta mirada de los 200 años del Bicentenario deja plasmada en el cortometraje “La leyenda del Ceibo” una multiplicidad de lenguajes como el fotográfico, musical, corporal y animado que configuran este relato de manera dinámica e innovadora. La mixtura entre imagen, sonido y movimiento permiten al espectador seguir la historia con todos sus sentidos.

Cada uno de los matices que otorgan la musicalidad, el baile, las imágenes permiten que el cortometraje articule sentidos en torno a nuestra identidad, nuestra historia pero también nuestros sufrimientos y tragedias en una clave que resulta fuertemente metafórica y por lo tanto, más cercana al video-arte que a un relato ficcional convencional. En este sentido, la danza es central como elemento estructurante del relato y como movilizador de sensaciones y reflexiones.

Sin dudas, *La Leyenda del Ceibo* es una reflexión audiovisual acerca del lugar que ocupamos dentro de un país que celebra su Bicentenario. Desde nuestras raíces hemos sufrido y habitado espacios de lucha y combate, de perseguidores y perseguidos, de colonizadores y esclavos, de represores y oprimidos. Estas dialécticas en torno a los roles que vivimos y ha vivido nuestra historia es parte de estos 200 años.

Ficha Técnica de Leyenda del Ceibo

Elenco: BETTINA QUINTÁ y ERNESTO CHACÓN ORIBE

Guión y Dirección: PAULA DE LUQUE

Producción: ALEJANDRO ISRAEL

Producción Ejecutiva: ALEJANDRO ISRAEL

Dirección de Fotografía y Cámara: ALEJANDRA MARTÍN

Dirección de Arte: RODOLFO PAGLIERE

Coreografía: PAULA DE LUQUE

Diseño y Edición de Sonido: HUGO BASUALDO

Música Original: PEDRO ONETTO

Voces: CARLOS CASELLA

Foto de Archivo: MARCHA POR LA VIDA, de Eduardo Longoni, 1982

Los espacios de *Guillermina P.* de Inés Oliveira Cèzar. Un análisis sobre los recursos audiovisuales en la construcción de los espacios soportes de la historia.

Truyitraleu Tappa¹⁸

*Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos,
ni análisis de los individuos que pueda ignorar
los espacios por donde ellos transitan.*

Marc Augé, 2008



Fotograma de “Guillermina P.” de Inés de Oliveira Cèzar

Tal como se expone desde el título, cada uno de los cortometrajes que componen *25 miradas–200 minutos* aborda la historia argentina desde una óptica particular. En este caso, la directora Inés de Oliveira Cèzar elige a un personaje con una historia bien específica y a la vez poco convencional para hablar del bicentenario argentino. Se trata de una propuesta que complejiza la presentación de los espacios (y por ende también los tiempos) recurriendo a un variado conjunto de estrategias propias del lenguaje audiovisual. Formulada la pregunta sobre qué nos dice “Guillermina P.” sobre Argentina del 2010 a 200 años de la revolución de Mayo, se advierte una apuesta que problematiza las

¹⁸ Licenciada en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba con la tesis “La construcción social del migrante/extranjero en el cine argentino” escrito en co-autoría con la Lic. Milena Tiburcio. Integrante del proyecto “Mirando 25 miradas”.

fronteras claras en cuestiones territoriales a la vez que deja sin sentido a una concepción del eje temporal como algo estanco.

De esta forma, en las siguientes páginas se realizará un acercamiento al cortometraje de manera de poder analizar la construcción de los espacios que transita la protagonista. En primera instancia se buscará determinar esos lugares y comprender de qué manera el personaje los vivencia. En segunda instancia, se tratará de identificar aquellos recursos que son puestos en juego para la construcción compleja de los espacios. Por último, dados algunos elementos que ofrece el corto (incluso ya desde el mismo título) se propondrá abordar al cuerpo humano como un espacio habitado, atendiendo más de cerca a cuestiones en torno a la protagonista.

Antes de comenzar a desarrollar los tres ejes del análisis propuesto, conviene retomar algunos aspectos del argumento del cortometraje. El mismo se centra en la figura de Guillermina Paz, una mujer joven amante de las crónicas de viaje que, situada en la Buenos Aires actual, busca actualizar en sus actividades diarias prácticas de otros mundos imaginarios y (en principio) distantes. La propuesta compleja se advierte ya en el desafío de los límites entre ficción y documental: la historia de Guillermina es ficcional, pero las citas literarias e históricas que se retoman le añaden una veta documental. Por otro lado, la directora juega entre los límites del cine narrativo y no-narrativo, ya que aunque se presenta un personaje y ciertos nudos, hacia el final estos no quedan resueltos de modo claro. Sin embargo, como suele ocurrir en casos de cine no-narrativo, se sigue un orden lógico que lleva hacia un final (Triquell, 2012: 24-25), como se sugiere mediante la presentación de los zócalos. Hacia los minutos finales, el corto plantea audazmente una definición de la protagonista a partir de su deseo de conocer (de modo bastante amplio) *de qué se trata*.

Los espacios del cortometraje

Uno de los aspectos que resalta en este corto es el recorrido espacial que realiza la protagonista durante los minutos que dura el relato, por lo que en esta primera instancia interesa identificar los espacios que funcionan como soporte de la historia, describirlos y pensar algunos puntos sobre cómo los vivencia el personaje. En primer lugar, debe advertirse que en la mayoría de las escenas la protagonista está en movimiento: caminando, viajando adentro de un tren, cruzando puentes o puertas. En segundo lugar, resulta interesante que en estas

¹⁹ El espacio dinámico descriptivo se vincula a un movimiento de la cámara en concordancia con el movimiento del personaje, acompañándolo en sus desplazamientos. El espacio dinámico expresivo está relacionado a movimientos de la cámara que no siguen exactamente los movimientos de un personaje, y responden en cambio a intereses de otro tipo con el fin de crear determinados sentidos. (Casetti y di Chio, 2007: 128-129).

escenas la cámara acompaña al personaje construyendo espacios dinámicos descriptivos e incluso expresivos.¹⁹

Primero hay que identificar los lugares por los que transita: el relato comienza situando a la protagonista en un espacio donde se encuentra realmente incómoda. Puesta en cuestionamiento por un potencial empleador en una entrevista laboral, se delinea la silueta del personaje a partir de aquello-que-no-es. Estos minutos iniciales toman por función presentar a Guillermina desde la frontera, a cada pregunta del entrevistador se advierten aspectos que no logran retratarla. El corto expresa, en palabras de su entrevistador, que ella estudió Letras y ahora tiene que “salir a buscar trabajo de otra cosa” (de Oliveira César, 2010: 00:00:22).

Tras un par de minutos de advertir un malestar a través de sus gestos faciales y su tensión corporal, el relato se traslada hacia otro espacio y da un fuerte giro. Una música de piano tranquiliza al espectador y la cámara acompaña a la protagonista en la huida. El ruido del avance del tren sobre las vías se suma al confuso escenario de fondo, abandonado casi con desesperación y a gran velocidad, a diferencia de otros desplazamientos de la joven. Un zócalo se presenta proponiendo un contrato de lectura, será la primera de una serie de definiciones introducidas en el relato, comenzando por el término “Independencia”²⁰. La cámara nos muestra que Guillermina está sentada en un asiento del tren, busca en su bolso sus lentes y un libro, tras lo cual se la observa en la siguiente secuencia en un espacio abierto y público cruzando un puente de a pie.

Es entonces en la instancia de la lectura donde Guillermina genuinamente se vincula con sus deseos, se trata de ese “país retórico” del que habla Descombes (en Augé, 2008: 111), ese espacio no tanto geográfico sino retórico donde un personaje se siente como en su casa, donde logra hacer entender sus prácticas sin tener que explicar demasiado y donde comprende las razones de sus interlocutores sin tener que pedir muchas aclaraciones. En los momentos de lectura, distintos espacios se superponen en el relato: al abrir sus libros en el tren o en la biblioteca (como soportes físicos), Guillermina ingresa a mundos imaginables²¹ situados en coordenadas témporo-espaciales distantes de su aquí y ahora, a la vez que es en los espacios que ella habita de modo tangible donde ella reproduce ciertas prácticas de personajes de sus libros y así logra actualizar aquellos relatos, como realizando rituales o ceremonias retrospectivas (Augé, 2008: 61).

²⁰ “INDEPENDENCIA: 1. f. Cualidad o condición de independiente. 3. f. Entereza, firmeza de carácter.” (de Oliveira César, 2010: 00:01:54).

²¹ El espacio imaginable se trata de aquel que, aunque se encuentre más allá de lo que se muestra en el campo visual, es evocado o recuperado, en su ausencia, por algún elemento de su representación (Casetti y Di Chio, 2007: 124).

De esta manera, en el campo visual Guillermina camina por un mercado donde se intercambian alimentos, en el baño de su hogar se asea y prepara para salir, llega con amigas a un encuentro social en la casa de una de ellas. Mientras la cámara muestra estos espacios tangibles donde se mueve Guillermina, las crónicas de viaje introducen desde el plano sonoro historias, lugares, personajes y prácticas que ella entrelaza en sus propias actividades en los espacios que habita. En ese “país retórico” ella convive con tatuajes, música de piano, jóvenes mujeres que fuman. También es durante su paseo por el barrio chino de la ciudad de Buenos Aires donde Guillermina se siente a gusto: su recorrido atento y observador recuerda las historias de viajeros que siglos atrás se maravillaban por productos exóticos y desconocidos.

Hacia el final del relato hay otros dos espacios que funcionan como soporte del relato de base que se entrelazan de igual manera con las lecturas retomadas en voz en off. Comenzando por la sala de biblioteca en el hogar de Guillermina, su templo por excelencia, lugar sagrado donde se guardan miles de historias, se presenta un segundo zócalo en este caso con la definición de “Crónica”²². El relato que comienza a leer la protagonista se ancla territorialmente, esta vez, en la ciudad de Buenos Aires en un tiempo pasado. Dibujos y pinturas se van intercalando para incorporar referencias sobre aquella época. A continuación se la muestra en un espacio público de la ciudad capital, mientras se presenta la noción de “revolución”²³ en un zócalo y se hace alusión al concepto en la lectura en voz en off. La imagen se presenta paradójicamente tranquila: no hay multitud, ni ruidos: la protagonista entra sola caminando al cuadro y se sienta en el banco de una plaza calma y en silencio, en horas de la noche.

Desde el plano sonoro, la lectura en voz en off recrea la ciudad en Buenos Aires durante la Revolución de mayo de 1810, señalando que también hay ciudadanos que quedan al margen de los cambios y procesos políticos. “Ese porteño pudo haber sido uno de los tantos que no se enteró nada de lo que ocurrió en aquella jornada mientras los criollos, reunidos en la plaza gritaban: ‘El pueblo quiere saber de qué se trata’”, lee la protagonista en una adaptación de un texto de Félix Luna²⁴. En la pantalla, soldaditos de juguete plantean la lucha en batalla, neutralizando el dramatismo que pudiera acarrear esta

22 “CRÓNICA: 1. F. Historia en que se observa el orden de los tiempos.” (de Oliveira César, 2010: 00:05:33).

23 “REVOLUCIÓN. 4. f. Cambio rápido y profundo en cualquier cosa” (de Oliveira César, 2010: 00:06:34).

24 “Plaza vacía, gente como uno” de Felix Luna, publicado originalmente en Página/3, revista aniversario de Página/12, junio de 1990.

25 “MILAGRO: 2. m. Suceso o cosa rara, extraordinaria y maravillosa.” (de Oliveira César, 2010: 00:07:32).

mención. Guillermina continúa sentada, con los ojos expresivos y brillantes. El anteúltimo zócalo presenta la noción de “milagro”²⁵, en tanto que la voz en off describe cómo se festejaba el proceso político en 1810 y su presente se muestra calmo e inmutable. Llama aquí la atención la presencia individual de Guillermina en un espacio público y de reunión, aspecto que se expresa a lo largo del cortometraje: casi siempre está sola y no se la presenta por lo general en diálogo con otros personajes en el campo visual, tanto en espacios íntimos como públicos, aunque sí se vincula con los personajes de las crónicas de sus libros. En este sentido, los zócalos con definiciones pueden considerarse indicadores o textos que proponen una forma distinta de interacción con esos espacios (Augé, 2008: 100).

En la secuencia final, la cámara vuelve al puente mostrado al comienzo del cortometraje, y la toma finaliza mientras Guillermina camina sobre el mismo. De alguna manera se presenta un ciclo, el recorrido vuelve al puente, y obsérvese allí que aquella escena de las entrevistas queda por fuera del circuito. En esta escena final, mientras ella sube los escalones se presenta finalmente el último zócalo, con la última definición: “Guillermina P.: Una mujer argentina quiere saber de qué se trata” (de Oliveira César, 2010: 00:07:20).

Fuera de este recorrido por distintos espacios (tangibles o imaginarios) que realiza la protagonista, se presenta también una imagen que rompe con la escenificación que busca el efecto de realidad. Previo al ingreso de la cámara en la biblioteca de Guillermina, resalta la escena en que se observa sobre un fondo completamente negro y como pendiendo del aire, un globo terráqueo en color que comienza a girar sobre su eje, cada vez más rápidamente. Desde el plano sonoro, la voz en off de “Guillermina P.” sugiere distintas escalas para medir el tiempo, que sumado al plano visual hace también una apuesta por el espacio. Se escucha: “Una mariposa tiene una historia de un día. La tierra tiene una historia de cuatro mil cuatrocientos cincuenta millones de años. El capital de Karl Marx fue publicado en el año mil ocho sesenta y siete” (“Guillermina P.”, 2010: 00:05:19). Esta escena se destaca y propone una pausa en el relato, llamando la atención sobre las coordenadas de tiempo y espacio que, como se verá más adelante, están construidas de manera compleja a partir de diferentes estrategias audiovisuales. Es definitivamente esta escena la que sustenta la importancia de analizar este cortometraje observando cómo se construyen los espacios (y tiempos) al interior del mismo.

Aunque el objetivo planteado aquí sea analizar los espacios que transita el personaje, no puede sin embargo dejarse de lado algunas observaciones en torno a la construcción del eje temporal: a simple vista se advierten acontecimientos de una micro-historia (acontecimientos en la vida de Guillermina) y de una macro-historia (vinculados a hechos históricos de distintos pueblos alrededor del mundo o sobre los primeros pasos de Argentina como una nación independiente). En este sentido, estos acontecimientos históricos no se presentan de modo estanco

y separado: es en las lecturas de Guillermina y sus prácticas que los tiempos también se entrelazan y dialogan de forma dinámica.

Estrategias audiovisuales en la construcción de espacios y tiempos

En esta segunda parte del análisis interesa detenerse para observar algunos recursos propios del lenguaje audiovisual que sirven en este cortometraje a la construcción compleja de las coordenadas de tiempo y espacio. Si bien no se trata de estrategias extrañas o desconocidas, la puesta en juego del conjunto resulta en un texto muy rico.

En primer lugar, un recurso con protagonismo es la voz en off de la protagonista para la lectura de las crónicas de viaje, sus textos favoritos. En este sentido, no se la presenta en diálogo con sus pares sino que se sugiere una interacción con los personajes de las crónicas: de alguna forma, el espectador llega a pensar que establece más relaciones con los textos literarios e históricos que con la misma sociedad de su tiempo. Desde el plano sonoro cobran fuerza estas crónicas de viaje leídas por la protagonista, marcando lo que a ella le interesa. Citando a personajes de otras épocas históricas, esos relatos adquieren la función de hablar de ella: sus tatuajes, su interés en formas de vida de distintos grupos humanos, su hábito de fumar, etc.

Resulta interesante advertir las relaciones que el cortometraje establece con otros textos: se trata de producciones reconocidas y publicadas, en su mayoría crónicas de viaje o de hechos históricos de gran trascendencia²⁶. Constituyen referencias analépticas²⁷ desde el plano sonoro a relatos de épocas históricas pasadas (y luego también desde el plano visual, al ser complementadas con imágenes fijas de dibujos y pinturas donde se observan escenas de la vida cotidiana de grupos sociales, mapas antiguos, retratos de personas, grabados de edificios y paisajes.) La incorporación de este aspecto de intertextualidad permite al espectador reconocer la gran fascinación que Guillermina siente por costumbres y prácticas de grupos humanos situados en otras coordenadas témporo-espaciales, a la vez que permiten una serie de *guiños* que entrelazan elementos del relato, como por ejemplo en la secuencia del encuentro con sus amigas. Allí el cortometraje invita a entretrejer las historias de los personajes de las crónicas con la propia historia de Guillermina y sus pares: ellas también tienen tatuajes, fuman, tocan el piano, están alegres y festejan. Estas referencias entrecruzadas desde los planos sonoro y visual otorgan al cortometraje una gran riqueza de sentidos.

²⁶ Cfr. Ficha Técnica al final de este artículo.

²⁷ Referencias analépticas son, a diferencia del flashback, aquellas que presentan una recuperación del pasado pero sólo en uno de los planos (visual o sonoro). En este caso, se retoman imágenes de un tiempo anterior mientras la banda sonora permanece en el ahora (que a la vez evoca acontecimientos pasados) (Triquell, 2012: 112).

En el plano sonoro, la función de la música es de vital relevancia: su función es, en situaciones de tensión, disminuir el dramatismo y completar lo que Guillermina no dice en palabras. Así, la música se presenta para tranquilizar sobre cómo el personaje vivencia algunos momentos (que podrían haberse definido por enojo, tristeza o frustración), calmando por ejemplo el malestar cuando ella se retira de las entrevistas laborales. Así, tanto la música instrumental extradiegética²⁸ de guitarra como la de piano (que entra al campo visual durante el encuentro con sus amigas) suavizan la relación de la protagonista con sus entornos y permite al espectador comprender cómo se siente ella en algunos momentos de tensión. La música también es utilizada acompañando silencios después de algunas lecturas, invitando a la reflexión mientras la cámara presenta a Guillermina actualizando esos relatos históricos.

Por su parte, en lo visual, el desenfoque que se presenta en gran parte del campo permite definir con mayor fuerza qué es lo que tiene importancia en el relato, destacando a la protagonista de su entorno o bien demostrando qué aspectos interesan dentro de una escena determinada. A su vez, esto va en concordancia con la propuesta de lectura que se hace a partir del título, donde se plantea ya la centralidad del personaje de *Guillermina P.*, importa ella como sujeto individual y no ya su apellido (que colaboraría a otorgarle una posición social dentro de las estructuras de parentesco, por ejemplo).

Dentro del campo visual también cobran importancia los zócalos que se presentan a través de los minutos del cortometraje. A falta de la palabra en el contexto de diálogos (Augé, 2008: 100), se presentan textos aquí con ciertas definiciones como tomadas de un diccionario: Independencia, Crónica, Revolución, Milagro, Guillermina P. Si bien no se buscará en este artículo comprender de forma acabada la función de estos zócalos dentro del relato, sí vale decir que su presentación no busca explicar los términos, sino más bien llamar la atención sobre dichos conceptos. Tampoco sugieren cortes en el relato sino sólo desplegar un vínculo entre los términos, ni están repartidos de modo parejo sino que se concentran hacia el final. Hasta este momento, el contenido de las definiciones es totalmente insignificante: es el último justamente el que resalta del resto, ya que se propone definir a la protagonista a partir de su género, nacionalidad y una búsqueda, luego de casi ocho minutos mostrándola en un recorrido por los espacios analizados, casi sugiriendo la motivación que establece su norte, aunque la explicitación sea por demás difusa. Sorprende también,

²⁸ Música extradiegética es aquella que se presenta fuera del campo visual, sin que se la pueda vincular a una fuente de la historia (Bordwell y Thompson, 1995: 307ss).

²⁹ Según el relato histórico oficial, es una frase atribuida a los manifestantes ubicados frente al Cabildo durante la semana de mayo de 1810, en reclamo de mayor información por parte de las autoridades; aún hoy, se utiliza esa frase en circunstancias parecidas con un significado similar.

luego de la puesta en juego de tan diversas estrategias audiovisuales, el intento de definirla en apenas una línea. Al hacer referencia a la expresión “el pueblo quiere saber de qué se trata”²⁹, en la definición se establece una comparación (o equiparación) entre ella y los criollos que gritaban en la plaza pidiendo un lugar en la escena política de su época. Pero a diferencia de ellos, observamos que los espacios que ella habita no se vinculan con una búsqueda de participación política, sino que ingresa mediante sus lecturas predilectas a esos mundos históricos alejándose así de una experiencia de participación ciudadana actual.

Un aspecto fundamental del cortometraje es que se desarrolla, casi en su totalidad, en blanco y negro: una escena es la excepción y hay algo allí que plantea una pausa y un desafío. Se trata de la escena del globo terráqueo retomada en la sección anterior, cuando la voz en off de Guillermina nombra eventos de la micro-historia y de la macro-historia, comparando o sólo explicitando distintas escalas de tiempo. Una pausa semejante en el relato sólo puede buscar que el espectador no pase por alto las referencias de las dimensiones del espacio-tiempo propuestas por el corto.

Algunas observaciones finales pueden hacerse en relación al punto de vista desde el cual se cuenta la historia. Sólo en la primera escena de la entrevista se privilegia el punto de vista de otro personaje, tras la cual la cámara siempre la acompaña a ella y considera su punto de vista. Tanto desde el punto de vista óptico como la percepción auditiva y el personaje que se propone como fuente de información para el relato; siempre queda claro que es desde Guillermina que se cuenta la historia. Las escenas en su totalidad están vinculadas a ella y no hay ningún momento durante el corto en que el espectador reciba más información que ella misma. En este sentido, resulta curioso advertir que en la secuencia de la entrevista laboral la cámara se presenta estática respecto a lo que filma, a la vez que se encuentra en movimiento respecto a los sujetos en escena al registrar imágenes en el mercado, en la sala de baño, con sus amigas y en la biblioteca. Esto puede considerarse como parte de las herramientas audiovisuales que otorgan soporte a la construcción de ese personaje en relación a cada uno de los ámbitos nombrados, reconociéndose una participación más activa y dinámica del personaje en unos espacios respecto a otros.

El cuerpo como un espacio habitado

Como último eje de análisis, hay algunos aspectos que pueden retomarse pensando al cuerpo de la protagonista como una porción del espacio (Augé, 2008: 66), un espacio habitado donde se juegan aspectos de lo identitario, lo relacional y lo histórico, como ocurre en otros espacios. En esta dirección interesa retomar los siguientes puntos: el cuerpo y el personaje de Guillermina desde las fronteras, el cuerpo como soporte de prácticas y el nombre propio

como una *constancia nominal*.

La primera escena sirve para mostrar del personaje lo que Bourdieu llama “la descripción oficial” (Bourdieu, 2005: 80) que atañe a aspectos de género, nacionalidad y otros datos formales: Guillermina Paz, argentina, Licenciada en Letras. Sumado a esto, cabe recordar que el entrevistador la presenta a partir de las fronteras: carente-de-novio, buscando trabajo en un campo desvinculado del área de sus estudios superiores, vulnerable a enfermedades a causa de sus tatuajes, menospreciada por habitar un mundo intelectual y artístico, lectora de textos aburridos, sin experiencia laboral. Sin embargo, es este cuestionamiento a sus gustos y prácticas lo que define claramente al personaje para el resto del cortometraje, y en este sentido funciona como una estrategia efectiva. Aún cuando en los minutos que siguen a la entrevista el personaje se desplace por diferentes espacios buscando *saber de qué se trata*, la caracterización del personaje por opuestos colabora para que destaquen ciertos elementos que aparecerán más tarde.

Por otro lado, en algunos de los fragmentos leídos se hace referencia a la decoración y ornamento del cuerpo de mujeres, insinuando así vínculos entre Guillermina y dichos personajes: coinciden en la concepción del cuerpo como un lugar de culto. Por nombrar sólo algunos ejemplos, se encuentra la escena del baño previa al encuentro con sus amigas, el tatuaje en su mano derecha e incluso los aretes con forma de plumas que sugieren la salida de la incómoda entrevista laboral. De la misma manera, resalta la forma en que ella habita su cuerpo cuando en la escena del tren ella desata su cabello y desarma el nudo de su garganta: allí el zócalo con la definición de Independencia completa el sentido y no hace falta nada más para comprender qué le sucede a la protagonista, quien simplemente abre un libro y comienza a leer.

Como último aspecto vinculado específicamente a la construcción del personaje, ya a partir del título del cortometraje *Guillermina P.* es presentada a partir de un nombre propio que guarda heterogeneidad, procesos, búsquedas, pasajes. Este aspecto es bien logrado desde lo narrativo, aunque la definición (propuesta en el último zócalo) como algo estanco pueda perder fuerza por la simple imposibilidad de definir de una vez y para siempre a un personaje. Sin embargo, el nombre refiere a ese cuerpo que es el soporte que le permite seguir repensándose a sí misma y es en ese sentido que el nombre propio parece merecer semejante protagonismo a partir del título. O como sugiere Bourdieu

En tanto que institución, el nombre propio se desgaja del tiempo y del espacio, y de las variaciones según los lugares y los momentos: gracias a ello, garantiza a los individuos designados, más allá de todos los cambios y de todas las fluctuaciones biológicas y sociales, la *constancia nominal*, la identidad en el sentido de identidad para con uno mismo, de *constantia sibi*, que requiere el orden social. (Bourdieu, 2005: 78)

De esta manera, tanto en el último zócalo como en el título del corto se retoma el nombre propio, una nominación que parece señalar “la identidad entendida como la constancia consigo misma” (Bourdieu, 2005: 77), instituyendo que la protagonista siempre será una mujer argentina que quiere saber de qué se trata. Como ya hemos dicho, este intento de definir un personaje de una vez y para siempre encuentra sus grietas. Podemos, sin embargo, sugerir que es su cuerpo (en constante cambio) el espacio en y desde el cual ella podrá experimentar a través de sus búsquedas.

Cierre

Cada cortometraje que compone la serie “25 Miradas” toma una posición particular para recuperar y expresar ideas alrededor de los últimos doscientos años de historia de la República Argentina. En este corto, la historia de una joven mujer y reciente graduada universitaria plantea distintos escenarios con sede en la ciudad de Buenos Aires como soportes de su historia, a la vez que a través de sus lecturas el espectador logra acceder a otros mundos que, distantes por ubicación temporal y/o espacial, cobran relevancia para ver otros *territorios*.

Se trata de un cortometraje con una propuesta compleja, que presenta una variedad de estrategias audiovisuales para realizar la construcción de los espacios que funcionan como soporte de la historia. Se ponen en diálogo personajes provenientes de distintas coordenadas espacio-temporales en las actividades cotidianas de la protagonista del relato de base, a la vez que se entrelazan distintos tiempos y lugares en los planos visual y sonoro. La utilización de la voz en off añade guiños entre las citas literarias y algunas de las prácticas que ella realiza, dotando de una gran riqueza al texto. El contrato del blanco y negro se rompe en una escena que propone claramente una pausa en el relato cronológico: la interpelación sobre los ejes del espacio y el tiempo queda planteada al espectador. La música y los personajes de juguete suavizan los momentos de tensión, a la vez que los nudos quedan planteados sin ser completamente resueltos, en coherencia con el punto de vista óptico, la percepción auditiva y la fuente de información, que se mantiene casi estable priorizando el punto de vista de Guillermina. Su cuerpo también funciona como espacio de experiencias: sobre él lleva los tatuajes y también los interrogantes.

Para finalizar, al detenerse en la pregunta sobre qué plantea el corto respecto al Bicentenario de Argentina, algunos aspectos quedan claros: es imposible pensar los acontecimientos históricos como inmutables o anclados a un momento pasado, al igual que los territorios no están aislados y separados sino que hay personajes que se animan a transitarlos y caminar entre los bordes.

Ficha Técnica de Guillermina P.

Elenco: PILAR GAMBOA (Guillermina P.) y RAMÓN DE OLIVEIRA CÉZAR (Entrevistador).

Guión y Dirección: INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR

Productora: FAROLATINO.COM

Productor Ejecutivo: ALEJANDRO ISRAEL

Director de Producción: JULIÁN CASTRO

Director de Fotografía y Cámara: GERARDO SILVATICI

Directora de Arte: AILI CHEN

Sonido Directo: NICOLÁS GIUSTI / GONZALO GUERRA

Diseño de Sonido: SPL CINE

Montaje: INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR

Edición Offline, Online y Corrección de Color: DEMIAN EMANUEL GÓNGORA

Música Original: DALILA CEBRIAN

Fuentes bibliográficas

LOS VIAJES DE MARCO POLO relatados por él mismo / VIAJES: POR EL INTERIOR DE AMÉRICA MERIDIONAL. Mellet, Julien, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988 / PLAZA VACÍA, GENTE COMO UNO. Félix Luna / Nota aparecida en Página/30, revista aniversario de Página/12, junio de 1990.

La Voz, cortometraje de Sabrina Farji...

Cecilia Dell' Aringa³⁰

*La memoria es psíquica en su proceso,
anacrónica en sus efectos de montaje...*
Didi-Huberman, 2006



Fotograma de “La Voz” de Sabrina Farji.

El análisis que se propone en este artículo sobre el corto de Sabrina Farji gira alrededor del cronotopo de la metamorfosis. Bajtín (1991) señala que: “gracias en especial a la influencia de la tradición folclórica directa, la idea de metamorfosis conserva todavía la fuerza suficiente para abarcar *el destino humano en su conjunto*, en los momentos *cruciales*:

(...) Sobre la base de la metamorfosis se crea un tipo de representación de toda la vida humana en sus momentos cruciales, *críticos*; la manera en que el *hombre se convierte en otro*” (Bajtín, 1991: 267-268).

“La voz”, desde esta perspectiva, plantea la transformación a través de una particular búsqueda que tendrá como resultado un cambio que impactará en los modos de construir la identidad nacional. Para ello, desde la ficción se

³⁰ Es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como Profesora Auxiliar en la Cátedra de Cine y Narrativa en el Departamento de Cine de la Facultad de Artes de esa universidad. Cursa además la Maestría en Comunicación y Cultura del Centro de Estudios Avanzados de la UNC.

construye un mundo simbólicamente denso marcado por el dialogismo que encuentra en lo formal su correlato. La densidad narrativa obedece a una suerte de “superposición” no sólo de categorías como la espacio-temporal y la de personaje, sino también de voces, discursos y géneros discursivos provenientes de diferentes ámbitos, que se acoplan entre sí para crear un complejo mundo de alusiones.

El cronotopo de la metamorfosis en este caso se tematiza como una variante del “viaje del héroe”. Cuando la protagonista comienza a dormirse ingresamos en el mundo del sueño estructurado, a la manera de la *Divina Comedia*, en planos espaciales verticales de tipo arriba/abajo contruidos por los *raccords* de mirada de los personajes que por ellos transitan y por la utilización del sonido como vector de la comunicación espacio/temporal.

El tiempo es experimentado tanto en sentido horizontal (por la sucesión) como vertical en la medida en que es subsumido por el espacio. Lo narrado se vuelve extratemporal, las coordenadas espacio-temporales se borran, se confunden, se superponen en la cara del único personaje: una mujer que asume no sólo diferentes “personajes”, sino también diferentes voces que encuentran en ella misma su contrapunto y cuyas transformaciones borran las marcas entre pasado y presente, realidad y fantasía.

Inicio de la partida

El relato se abre cuando el personaje femenino canta los primeros versos del Himno Nacional Argentino hasta quedar dormida. Lo hace sobre una superficie brillante que devuelve la imagen del personaje, anticipando la puesta en abismo que marcará la estructura del relato de un modo particular ya que el carácter *reflectivo* no obedecerá a la construcción espacial sino del personaje que mantendrá consigo mismo relaciones de semejanza y de contraste.

El espacio de la primera escena –que se correspondería con el mundo de la “realidad”– se comunica con el plano del sueño a través de la voz. Aunque ambos espacios son diferentes, la continuidad del canto del Himno se constituye en el vector de comunicación entre dichos espacios, creando la ilusión de proximidad ya que el personaje de la segunda escena, vestida de blanco, continúa cantando la misma canción, respetando el orden de sus estrofas en un espacio diurno que funciona dentro de esta lógica espacial como umbral o lugar de paso hacia otro sitio e inicio de las aventuras del héroe. Este sentido se refuerza mediante el uso de la cámara objetiva irreal que cierra la escena y que invita al espectador a comenzar el recorrido bajo su guía.

La búsqueda se inicia como en un juego infantil, con el lanzamiento de un dado que indica “avanzar”. La marca de lo infantil, se refuerza tanto por el vestuario como por la música que acompaña el inicio de esta secuencia.

Se trata de un espacio indefinido, despojado de escenografía y nocturno, por el cual el personaje se desplaza en actitud de búsqueda de una serie de voces provenientes de otro plano espacio-temporal que podemos localizar en un plano superior teniendo en cuenta el eje vertical y al que denominamos como “espacio de los testimonios”. Este último, se construye sólo por la presencia de la misma mujer, caracterizada como adulta y con ropa de calle que alterna el blanco y negro que, sobre un fondo negro y en primeros planos largos relata experiencias personales según la modalidad enunciativa de la interpelación en oposición a la cámara objetiva utilizada para describir el espacio de la mujer-niña.

El espacio de la búsqueda y el de los testimonios, si bien se construye desde la alteridad, es contiguo. La contigüidad aquí no está marcada por el desplazamiento de ningún personaje ya que cada uno de ellos permanece desde el principio hasta el final del relato en su espacio, sino por la presencia de la voz de la mujer-adulta que es percibida de manera difusa y lejana por la mujer-niña en su espacio (auricularización interna). Es esa voz el objeto de búsqueda que, por la gestualidad de la mujer-niña parece provenir desde un sitio localizado en un nivel superior con respecto al eje vertical.

Si bien la mujer niña-percibe la voz y busca con su mirada la fuente sonora, esto es, reconoce la presencia de otro, la mujer-adulta es ajena a la existencia de este otro mundo y de este otro personaje. La mujer-adulta es el personaje focalizador dentro de su mundo pero, paradójicamente, se trata no de una focalización interna fija sino variable ya que se trata de un personaje sincrético y reflectivo: en ella coinciden diversos testimonios enunciados por un “yo”, diferente y diferenciado en cada una de sus intervenciones (“yo nací en una época violenta”) y diversas voces de la historia, íconos de períodos clave en nuestro país (Videla, Galtieri, Alfonsín, Ernesto Guevara, Favaloro, etc.).

El plano “superior” en relación al eje vertical, es también indefinido y nocturno, habitado por dos mujeres de idéntica apariencia vestidas con traje de noche: una de blanco y la otra de negro, personajes antagónicos que operan las sucesivas metamorfosis del personaje de la mujer-adulta. Como en todo el relato, ambos personajes tienen el mismo aspecto físico (entre ellas y con la mujer-niña y la mujer-adulta) pero encarnan valores opuestos, como *Odette* y *Odile*, y también competencias distintas.

La comunicación entre los planos espaciales se plantea en varias direcciones y según diversas modalidades. En primer lugar, se crea una continuidad espacial desde lo sonoro en tanto el testimonio sigue el trayecto espacial mujer-adulta (fuente de emisión del sonido), espacio de la mujer-niña, espacio superior, aproximando estos lugares diferentes y distantes. Dicha continuidad se refuerza, esta vez en sentido arriba/abajo, por el juego de plano y contraplano que se

establece entre la mujer de negro que mira hacia abajo y el plano siguiente de la mujer-adulta que finaliza el relato de cómo desapareció su novio, seguido de un ruido que podemos definir como de disparo de arma de fuego que inicia la serie de metamorfosis que experimenta este último personaje (Videla, San Martín, Eva Duarte).

Segundo tiro

La mujer-niña vuelve al lugar de inicio y lanza otra vez el dado: “ilusión”. En el plano superior se produce un enfrentamiento entre las mujeres de blanco y de negro: la de blanco que lacónicamente recita estrofas del Himno y la de negro que las canta con vigor. Triunfa y opera una nueva metamorfosis sobre la mujer-adulta, en ella resuenan discursos que “conturbaron al país con gritos de venganza, de guerra y furor”. Como ella, aparece vestida de negro y asume las voces de aquellos personajes de nuestra historia que representaron momentos cruciales y conflictivos: Ernesto Guevara, Carlos Menem, Alfonsín, Galtieri y la República (recreando la derrota de Malvinas). En el plano inferior la mujer-niña descansa, mientras escucha extrañada las voces del plano intermedio: parte de guerra, Juan D. Perón y Domingo Cavallo. “Encantada” por las estrofas del Himno Nacional, la mujer de blanco –guía de la mujer-niña– no puede establecer ninguna comunicación con los otros planos espaciales a diferencia de la mujer de negro que sí puede hacerlo (ver y oír).

Final de juego

En el momento en que la mujer de blanco puede escuchar la voz de la mujer-adulta “poseída” por la voz de Estela de Carlotto reclamando por sus hijas y nietos desaparecidos, se produce la primera metamorfosis: la mujer-adulta se transforma, su espacio es diurno y el color de su ropa es blanco. Esta transformación acompaña a las dos principales transformaciones. En primer lugar, la de la mujer de blanco, que ha adquirido la competencia del poder-escuchar y, una vez producida esta transformación, puede operar sobre la mujer adulta una última transformación que se materializa con la voz *off* de René Favalaro apelando a la idea de vida en comunidad como la superación de lo individual. La última metamorfosis es sobre el sueño de la mujer-niña que ahora sí puede soñar con la mujer de blanco que, a su vez, manifiesta su *performance* de guía a través de la prueba glorificante: un final para la canción patria que también ha experimentado una metamorfosis: “(…)/coronados de gloria vivamos/o juremos con gloria vivir”. El espacio de esta transformación, sin embargo, es mínimo: una piedra-isla que sirve de pedestal a la mujer transformada, que se aleja rodeada por la inmensidad del agua.

Reflexiones finales

El corto de Sabrina Farji sirve de ejemplo para dar cuenta de dos aspectos centrales que marcan la dirección de los relatos que podemos inscribir dentro de la temática memorialista en la Argentina, posterior a 2003.

En primer lugar, la noción de historia como el espacio donde se articulan los recuerdos del pasado de un modo fragmentario y anacrónico. El carácter reflectante de los distintos personajes muestran una memoria concebida como un proceso, un movimiento y, además, como un espacio de debate y de confrontación de los recuerdos materializados en las distintas voces asumidas. El testimonio y los recuerdos vienen desde el pasado como un síntoma para interrumpir la cronología de la historia.

Ficha Técnica de La Voz

Elenco: ELENA ROGER (La mujer), ALEJANDRO AWADA (Voz de José de San Martín).

Con la Colaboración de: LIVIA FERNÁN y WILLY LEMOS

Voces por Orden de Aparición: JORGE RAFAEL VIDELA, JOSÉ DE SAN MARTÍN, EVA DUARTE DE PERÓN, ERNESTO 'CHE' GUEVARA, RAÚL RICARDO ALFONSÍN, CARLOS SAÚL MENEM, JOSÉ FORTUNATO GALTIERI, JUAN DOMINGO CAVALLO, JUAN DOMINGO DE PERÓN, ESTELA DE CARLOTTO y RENÉ FAVALORO.

Guión y Dirección: SABRINA FARJI

Productora: ZOELLE PRODUCCIONES

Productor Delegado: ANÍBAL ESMORIS

Director de Fotografía: MARCELO IACCARINO (ADF)

Dirección de Arte: SABRINA FARJI

Sonido y Mezcla: DIEGO GAT

Arreglos Musicales: CHRISTIAN BASSO

Estrofas: HIMNO NACIONAL ARGENTINO BLAS PARERA - VICENTE LÓPEZ Y PLANES

Edición: SABRINA FARJI / NICOLÁS FEDOR SULCIC

**La gente querible de Leonardo Favio:
Historia/s y cine, cine en historia/s, historia/s del cine,
historia/s encine/s... y otras tantas expresiones
políticas de la vida cotidiana**

Alicia Cáceres³¹



Fotograma de “Gente Querible” de Leonardo Favio.

En el año 1998 Ernesto Sábato escribía *Antes del Fin* creyéndolo su último libro, seguramente, sin sospechar que la vida aún le daría tiempo para escribir *La Resistencia y España en los diarios de mi vejez*.

Poco más de una década después, Mercedes Sosa, mirando desde lejos el inicio de su trayectoria, prefirió acercarse al final de la misma acompañada de músicos de su estima, invitándolos a compartir momentos individuales con cada uno de ellos en su álbum doble nombrado *Cantora*.

Cuenta la esposa de Saramago que cuando José escribió *El viaje del elefante* no creía que su enfermedad le diera el tiempo suficiente para seguir escribiendo. Sin embargo, recuerda la emoción del día en que él le dijo que tenía la idea de *Caín*, la que finalmente fuera su última novela.

³¹ Docente de cine y fotografía, Profesora Asistente en la Licenciatura en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora en la Tecnicatura Superior en Fotografía de la Escuela Superior de Artes Aplicadas L. E. Spilimbergo. Licenciada en Cine y Televisión, actualmente desarrolla su tesis de la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea en el Centro de Estudios Avanzados de la UNC con beca SeCyT-UNC. Integra el colectivo de producción audiovisual Trabajo de Campo.

Luis Alberto Spinetta, a su tiempo, reuniría las formaciones de *Pescado Rabioso*, *Invisible*, *Almendra*, *Spinetta Jade* y *Los socios del desierto* en el show *Spinetta y las bandas eternas*. La cita se dio en el estadio de Vélez, en diciembre de 2009 y se constituiría en el último gran recital del Flaco.

Pareciera ser que la lucidez, cuando acompaña hasta el final, da la posibilidad de una mirada a sobrevuelo del propio espacio y del propio tiempo. Pareciera también que con la conciencia de un último relato sobreviene una obra abarcativa, que en cierta medida refiere a un modo de estar en el mundo.

Conmovedores, escalofriantes... artistas con la sensibilidad de leer con cierto extrañamiento, incluso su propia vida, incluso la llegada del fin de su propia vida. La rigurosidad crítica de su experiencia artística no se relaja, ni siquiera ante la inminente llegada de la muerte. Algo de todo esto se hace muy presente en el cortometraje que Leonardo Favio realizó en el marco del proyecto *25 miradas - 200 minutos*.

Del mismo modo, intuyo, Favio debe haber realizado “Gente querible” con la convicción de que éste sería su último relato público. Meses después la noticia de su muerte daría carácter de definitiva a la posición del cortometraje como epílogo de la lista de su filmografía.

“Gente querible” me despierta una serie de intrigas; de preguntas sin respuestas certeras; de respuestas que sólo serían irrefutables si fueran pronunciadas por el mismo Leonardo Favio. Incluso la sospecha de la mera pretensión del autor de dejarnos con preguntas más que con respuestas.

Una sinopsis despojada en el sitio web del proyecto *25 miradas - 200 minutos* describe “Documental con frases de nuestros próceres sobre imágenes de películas de Leonardo Favio”³². La sensación que de tan fríamente descriptiva, esta sinopsis pareciera enmudecerle los sentidos al relato.

Una suerte de interrogantes encadenados, un deseo de revisar la filmografía del autor, el placer de volver a escuchar grabaciones con sus posicionamientos cotidianos sobre la realidad de nuestro país, la belleza de encontrar lo que como cineasta volcó en sus películas tan a tono con lo que como hombre, como ciudadano, expresó en el espacio público.

¿Así describiría el mismo Favio este relato? Y si así fuera ¿la austeridad de la sinopsis pretendería abrir paso a los sentidos que el corto despierta en los otros?

Ver este cortometraje, pensarlo en el contexto de su producción y alentar la caprichosa irreverencia de intentar encontrarme con algunas de sus intenciones, de sus sentidos planteados; sumergirme en los pequeños fragmentos de enormes películas re-semantizados por él mismo, en relación a otros relatos de la historia de nuestra Patria.

³² En URL <http://www.25miradas.gob.ar/cortos/gente-querible/> Fecha de la consulta: 20 de noviembre de 2013.

Los próceres, los personajes, los distintos grados de anonimato que las historias que los cuentan les han dejado para sí, una luz fugaz sobre algunos de ellos y algunas articulaciones entre personajes, entre temporalidades, entre realidades, entre ficción y documentos. Esos próceres con esos fragmentos de esas películas. Esos personajes, esas personas, pequeños aportes para pensar retrospectivamente en el país que integramos y en el momento en que nos toca ser parte de esta Patria.

Difícilmente baste con la austeridad de esa sinopsis.

He aquí, entonces, más que un análisis riguroso, una serie de conjeturas, un conjunto de presunciones, una serie de interpretaciones sobre las relaciones entre las personas de nuestra historia y los personajes de sus films, que Leonardo Favio puso en el breve relato “Gente querible”.

“Gente querible”, alegoría de la empresa colectiva, la Patria, a la vez que alegoría de su obra personal, que por suerte también es colectiva, es nuestra, integra nuestro patrimonio cinematográfico, artístico y cultural. He aquí el intento un tanto lúdico, un tanto irreverente, de aproximarme a algunas de las articulaciones que Leonardo Favio ensaya en este relato.

San Martín y la Crónica de un niño solo

Mientras un niño escapa del instituto de menores donde está internado, San Martín insta a jurar “no dejar las armas hasta ver al país enteramente libre”³³.

La escena incorporada es de *Crónica de un niño solo*. Se trata del momento en que el protagonista, Polín, logra escaparse del instituto de menores mientras cumple un castigo en el calabozo. Es un escape a la libertad, a una libertad deseada, pero que a la vez conlleva una gran fragilidad. Es una libertad que a la vez que ofrece la identidad y los lazos sociales de su barrio y su familia, lo deja expuesto a una gran cantidad de vulnerabilidades y peligros de la marginalidad y la pobreza. Un brillo en los ojos le ilumina la corrida por las calles tras lograr escaparse, pero es un brillo que pronto se opaca al sumergirse en la hostilidad de su vida cotidiana.

Ese pasaje del film que materializa la libertad, la liberación, se pone en diálogo con el deseo de la Patria liberada. La relación que Favio establece entre la expresión de San Martín que brega por una libertad completa y esa libertad precaria de un niño –que debe sobreponerse a las adversidades cotidianas desarrollando estrategias de supervivencia, naturalizando la vivencia cotidiana de sus derechos vulnerados en la búsqueda de identificaciones afectivas y sociales– de algún modo pone en evidencia las tareas pendientes en el cumplimiento de aquel sueño incompleto.

³³ Favio, Leonardo (2010) “Gente Querible” en 25 miradas – 200 minutos, Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación y Universidad Tres de Febrero. DVD 1/3, 8 min. 1’ 00”

En el bicentenario de la Patria, aquel objetivo fundante de “un país enteramente libre”³⁴ se renueva. Las palabras de San Martín en la voz de Leonardo Favio sumadas al sabido carácter autorreferencial del relato de su primer largometraje, se combinan como una advertencia de que aquel sueño del país libre aún tiene trabajo pendiente.

Juan Manuel de Rosas y Juan Moreira

Tras la actualización de la lucha por la libertad, Favio se detiene un momento para acentuar la necesidad de dignificación de los pobres; esta vez en la figura del gaucho a través del filme *Juan Moreira* y de la palabra íntima de la correspondencia epistolar de Rosas a su esposa.

Para la imagen elige el momento del film en que Juan Moreira junto a su compañero Julián Andrade, se unen a Irrazábal para acuñar el sueño de dejar el monte y retornar a una vida cotidiana fuera de la clandestinidad. El sueño de un indulto personal, respaldado por la confianza de su pueblo que lo sigue para apoyar a un proyecto político que les promete inclusión, el de los federales... bajo la conducción de Alsina.

Esta vez, la imagen de los tres gauchos a caballo dirigiéndose hacia el horizonte mientras oscurece, se amalgama con la recomendación de Rosas a su esposa de acompañar a los pobres, de auxiliarlos, de sostener su amistad. De algún modo, aquella alianza entre los gauchos se ve respaldada por las palabras de Rosas a su esposa, a través de la articulación que propone Favio en el montaje.

Dorrego y Nazareno Cruz y el lobo

Manuel Dorrego se niega a actuar contra la libertad de su pueblo incluso aunque esa fuera la voluntad del mismo. Nazareno, enfrentará la maldición de ser el séptimo hijo varón de una familia signada por la tragedia. Dos decisiones límite se superponen en este pasaje de *Gente querible*.

Nazareno debe elegir entre aceptar o rechazar la enorme riqueza con que lo tienta el diablo a cambio de renunciar a su amor por Griselda. Sabe además, que la renuncia al amor es lo único que podría librarlo de su destino de lobo en las noches de luna llena.

Esta decisión en algún sentido emparenta a Nazareno con Dorrego, al elegir ambos un destino que conlleva la adversidad. Una decisión que implica entregarse al amor asumiendo a la vez incluso el riesgo de su propia destrucción.

El fragmento de *Nazareno Cruz y el lobo* incluido en el cortometraje yuxtapuesto a esta expresión de Dorrego, confluye en la elección del amor por

³⁴ Ídem.

sobre el miedo, por sobre la incertidumbre, se sobreponen el amor al pueblo, el amor a una mujer, el amor por el otro. Se trata en definitiva del triunfo del amor a la humanidad.

Manuel Belgrano y Perón

La expresión de Manuel Belgrano: “Me hierva la sangre al observar tanto obstáculo, tantas dificultades que se vencerían rápidamente si hubiera un poco de interés por la Patria”³⁵ se combina con la lectura del texto del decreto donde el presidente de facto Teniente General Pedro Eugenio Aramburu proscribió el peronismo.

Mientras en imágenes vemos caer y volver a caer y otra vez caer un muro de un edificio en demolición, nos encontramos con un Belgrano lamentando un tiempo muy futuro al suyo, donde los intereses privados se anteponen a los públicos.

Ciento cincuenta años se anticipa en su aflicción, quizá previendo la continuidad de los intereses de los sectores del poder económico pujando por su propio beneficio en detrimento de la soberanía, la justicia y la libertad en Argentina; quizá previendo el peronismo y lamentando su derrocamiento.

Jauretche y *Soñar, soñar*

Arturo Jauretche, en la voz de Favio, dice “El arte de nuestros enemigos es desmoralizar, entristecer a los pueblos. Los pueblos deprimidos no vencen, por eso venimos a combatir por el país alegremente. Nada grande se puede construir con la tristeza.”³⁶ y la cámara recorre una feria circense en un gran travelling lateral ante el que se ofrece la alegría de la fiesta popular. Baile, adivinación, músicos, magia, levantamiento de pesas y contorsionismo se convidan a la gente que va ingresando al predio.

En *Soñar, soñar* Carlitos, interpretado por Carlos Monzón, deja de ser un empleado municipal de pueblo para arrojarse al sueño de triunfar como artista en Buenos Aires. El momento seleccionado es donde la vida se ofrece generosa a Carlos, en la prometedorá antesala del día inaugural de su carrera artística. Aunque en ese momento no pueda vislumbrar las sombras que aquel sueño oculta. La certeza de la fuerza de la alegría, la potencia de ser parte de un colectivo social invitan a la celebración de la vida cotidiana tanto desde la imagen como desde el sonido.

Evita y Perón en *Sinfonía del sentimiento*

Eva Perón es la única voz que habla por sí misma a lo largo del cortometraje. Favio no la lee, sino que es un documento de archivo. Evita habla junto a Perón en el

³⁵ Ídem. 3' 10"

³⁶ Ídem. 4' 17"

Cabildo Abierto del Justicialismo, le habla a Perón y en él, al pueblo presente en la calle: “Mi general, son vuestras gloriosas vanguardias descamisadas de la Patria, las que están presentes hoy porque han tomado el porvenir en sus manos y saben que la justicia y la libertad la encontrarán únicamente teniendo al General Perón dirigiendo la nave de la Nación.”³⁷

Se trata del discurso donde ella renuncia a su candidatura a la vicepresidencia, ante la gravedad de la enfermedad que finalmente le ocasionaría la muerte. Sobrevendrían luego la segunda presidencia de Perón, poco después la muerte de Evita y más tarde el golpe de Estado a Perón.

A continuación, en el relato de *Gente querible* el General Juan Domingo Perón reflexiona en torno a que “El amor entre los hombres habría conseguido mejores frutos en menos tiempo del que ha costado a la humanidad la siembra del rencor”³⁸. Mientras la imagen referencia los fusilamientos del año 56 tras la rebelión de civiles y militares leales a Perón, en el intento de recuperar la soberanía popular que el golpe del 55 suspendiera.

El archivo y el documental aquí se combinan para sostener que sólo un pueblo autodeterminado alberga la posibilidad de su libertad. La resistencia, la lucha, la entrega desinteresada, la estrategia política... como un camino que se construye en pos de la libertad de los pueblos.

Mariano Moreno y Gatica

Con el peronismo proscripto Gatica se presenta a un combate de boxeo que se organiza en desobediencia de la prohibición de incluirlo en combates públicos. Fue su última presentación profesional, luego sólo tendría peleas de carácter exhibitorio.

En esa presentación, mientras el público arenga al Mono y mientras la policía suspende la pelea para llevarlo detenido, Gatica se incorpora frente al público, frente a la policía y a través de la cámara frente a nosotros espectadores, para gritar “A mí se me respeta. Viva Perón carajo, viva Perón carajo, viva Perón carajo”³⁹. Gatica, proscripto en tanto símbolo del peronismo, en tanto representante emergente del colectivo pueblo, exige respeto. Es un grito desesperado, es una puesta en pie por la dignidad, la misma dignidad que Mariano Moreno nos exhorta a asumir como pueblo al decir “El pueblo no debe contentarse con que sus jefes obren bien. Él debe aspirar a que nunca puedan obrar mal”⁴⁰.

³⁷ Ídem. 5' 10"

³⁸ Ídem. 6' 46"

³⁹ Ídem. 7' 26"

⁴⁰ Ídem. 7' 15"

Un ejercicio de montaje y la pregnancia de un estilo propio

“Gente querible” es un ejercicio de montaje donde el director reúne bajo un título afectivo a grandes referentes políticos de la Argentina con grandes personajes de algunos de sus filmes. Austera en el montaje, casi un repertorio de fragmentos, pero rico en los sentidos propuestos.

No casualmente todos los fragmentos incluidos de los films son puntos de giro en la estructura de sus relatos originales, donde los personajes se enfrentan a una circunstancia que redefine el transcurrir de su accionar. Nazareno debe elegir entre renunciar al amor o sacrificarse por él, Polín escapa del instituto donde está internado para volver a su casa, Juan Moreira decide salir de la clandestinidad para apoyar un proyecto político, Carlitos pisará finalmente el escenario... y sigue. Cada fragmento seleccionado por Leonardo Favio se ocupa de aquellos momentos donde los personajes eligen su futuro o algún acontecimiento modifica drásticamente las posibilidades de la vida. Y en esa selección de momentos fugaces de los filmes, predominan los segundos puntos de giro de la estructura de los relatos, cuando los personajes toman aquellas decisiones finales, irreversibles, cuando los caminos emprendidos ya no tienen retorno.

Además de esto que aparece cuando nos adentramos en las tramas precedentes a los pequeños fragmentos seleccionados para cada momento, también es posible reconocer que las escenas corresponden a grandes despliegues de la puesta en escena y de cámara. En el conjunto de situaciones aparece el sello estilístico de Leonardo Favio con los grandes decorados montados como en *Nazareno Cruz y el lobo*, con los paisajes imponentes en grandes planos generales como en *Juan Moreira*, los travellings describiendo escenas con complejas puestas en escena como en *Soñar, Soñar*, la cámara y la puesta en serie subjetivada en la emoción de los personajes tal el caso de *Gatica el mono* y de *Crónica de un niño solo* o la novedosa utilización del material de archivo que deja de ser mero documento testigo para cobrar un carácter expresivo, del que se desprenden lecturas multiplicadas acerca de la significación del hecho histórico evocado, tal como sucede en *Perón, sinfonía del sentimiento*.

Dialoga con los primeros sentidos de estos fragmentos como si fueran sólo tomas de un corto, como si no integraran desde hace casi cincuenta años nuestra filmografía argentina. Pero a la vez evocan los momentos y los modos en que Leonardo Favio ha participado de nuestro modo individual de sentir el cine, de vivenciarlo, de consumirlo; proponiendo paralelamente una mirada desnaturalizada de la historia, de los contextos, de las circunstancias de las personas que viven en los personajes de sus filmes.

La voz de Leonardo Favio en sus últimos meses de vida, una voz ahajada pero de una cadencia constante, una voz diferente de la que le diera fama internacional como cantante, se impone para volver a traer la voz sensible y

decidida de valiosas personas de nuestra vida política. La voz de Leonardo Favio, en sus últimos meses de vida, nos advierte acerca de lo actualizadas que permanecen las preocupaciones, necesidades y sueños en la construcción de una Patria para todos.

Ficha Técnica de Gente Querible

Guión y Dirección: LEONARDO FAVIO.

Productora: CAUTI S.R.L. PELÍCULAS.

Productor Delegado: FABIÁN BLANCO.

Asistente: VERÓNICA MURIEL.

Compaginación: DANIEL PÉREZ ARCAS.

Estudio de Grabación: BERARDI & ASOCIADOS.

Fragmentos de las películas: CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO (1964), JUAN MOREIRA (1972), NAZARENO CRUZ Y EL LOBO (1974), SOÑAR, SOÑAR (1976), GATICA EL MONO (1991), PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO (1994-1999).

La identidad nacional como construcción discursiva marginal. Una lectura sobre el cortometraje “Hija del sol” de Pablo Fendrik

Mariano Spila⁴¹



Fotograma de “Hija del sol” de Pablo Fendrik

¿Quiénes son protagonistas de la historia? ¿En qué espacios se desarrollan los acontecimientos cruciales de nuestra Argentina? Metáfora de nuestra identidad, “Hija del sol” plantea una mirada diferente sobre los 200 años de nuestro país. Pablo Fendrik⁴² propone en su cortometraje una construcción alternativa que nos sumerge en los suburbios de un Buenos Aires periférico y en la historia individual de personajes marginales intenta retratar el otro lado de la historia nacional.

El nombre del corto alude a una de las leyendas incas sobre la “Hija del sol”. Según este mito, la hija del sol es aquella doncella que en una época de

⁴¹ Licenciado en Comunicación Social de la UNC, integrante del proyecto de Investigación-Docencia-Extensión “Mirando 25 miradas: Un análisis sociosemiótico de los cortos del Bicentenario”, dirigido por la Dra Corina Ilardo y el Mgter. Diego A. Moreiras, aprobado en la Convocatoria Cepiabierto 2012 del CEPIA (Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, UNC) para el período: 2013.

⁴² La filmografía de Pablo Fendrick con películas como *El asaltante* (2007) y *La sangre brota* (2008) pueden ser tomadas como antecedentes en la construcción de la marginalidad del corto “Hija del sol”. La caracterización de los personajes, los lugares en donde se desarrollan las historias y el estilo narrativo pueden ser tomados como continuidades formales que Fendrik utiliza en el desarrollo de sus películas.

gran sequía y hambre en el imperio ofrece su vida en sacrificio al dios sol para que el pueblo inca reciba un regalo del dios Inti. A cambio de su vida el dios le regala al pueblo la hoja de coca que les sirve para calmar el hambre.

En el análisis de “Hija del sol” tendremos en cuenta los elementos diegéticos referidos al espacio, el tiempo y los personajes. La construcción de estos elementos que se hace en la diégesis del corto servirá para analizar en una primera instancia, la caracterización marginal de los lugares en donde se desarrollan los acontecimientos. En una segunda instancia, las representaciones sociales que operan y dan sentido a los personajes. Y finalmente, se intentará develar la metáfora subyacente, es decir, qué idea de identidad proponen estas representaciones como construcción identitaria.

El cortometraje comienza con un primerísimo primer plano del rostro de Sandra acompañado de sonido ambiente y en donde se escucha la respiración de la protagonista. Luego, la cámara hace un plano detalle de la pistola que lleva en su mano y se la ve trepando una tapia para saltar adentro de una casa. Posteriormente, con otro primerísimo primer plano nos enteramos de que Sandra se encuentra embarazada y a punto de entrar a robar a una vivienda. Luego de forzar una puerta ingresa a la casa, desenchufa un viejo radiograbador y se lo lleva. Una vez que sale de la casa con la pistola en una mano y el radiograbador en la otra es vista por una vecina que está caminando con su hijo vestido de granadero. La vecina, al verla, llama con su celular a la policía.

Luego, Sandra se toma un taxi y le pide al taxista ser llevada al “Abrojito”. Ya dentro del taxi, la protagonista asalta con su pistola al taxista pidiéndole la plata. Paso siguiente, es interceptada por policías vestidos de civil en un auto que no es un patrullero. Sandra empieza a tirotearse con los agentes hiriendo a uno de ellos. Logrando escapar, apunta con su arma al taxista y le ordena ser llevada hasta el astillero. Una vez que llega al sitio, el taxista se da cuenta de que Sandra está herida en su hombro. Esta le pide ayuda para bajarse del taxi y escapar. Luego Sandra, conmovida y alterada cae de rodillas y llorando intenta suicidarse pero no sale el tiro de su pistola. El taxista la sube a una canoa, Sandra malherida y embarazada es llevada a una orilla del río alejada del astillero en donde el taxista le ayuda a parir. Durante todo el parto Sandra que llora y grita de dolor no suelta su revólver. Una vez que nace el bebé, Sandra parece morir. El cortometraje termina con un primer plano, sin foco, de la cara del niño llorando y en un segundo plano, en foco, la cara de Sandra que supuestamente ha fallecido.

En relación al tiempo, podemos deducir por el sonido diegético del radiograbador en donde se escucha: “Que no recuerdo un 25 de mayo con 26 grados”, la referencia temporal en la que transcurre la historia. A su vez, el

hijo de la vecina disfrazado de granadero también hace referencia a esta fecha patria. Finalmente, hay que agregar que el tiempo de la historia se desarrolla en el presente de la producción audiovisual, es decir, el año 2010.

En lo que respecta al espacio en donde se desarrolla la historia, este es narrado de manera dinámica acompañando los movimientos de los personajes y haciéndonos comprender la trama. El relato comienza con la irrupción en un espacio privado y cerrado por parte de Sandra, que primero ingresa por un tapial a la vivienda y luego forzosamente a la casa. Luego, todo el espacio del corto es abierto y público ya que la historia se desarrolla en exteriores.

Las marcas espaciales que encontramos se dan fundamentalmente en el espacio marginal en el que ocurre el relato. Tanto la vivienda que es asaltada como las fachadas de las demás casas suponen un espacio marginal, probablemente de un barrio del Gran Buenos Aires cercano al río. Además el estado de las calles, la cercanía a un astillero, el taxi, el patrullero y los agentes de civil, ayudan esta construcción de un paisaje marginal.

Para el análisis de personajes, seguimos la propuesta de Emeterio Diez Puertas (2006) que considera a los rasgos y los roles que desempeñan los personajes en la historia como dos elementos constitutivos del personaje. En relación a los rasgos Diez Puertas afirma que estos son las cualidades relativamente duraderas por las que un individuo se diferencia de otro. A su vez sostiene que hay dos clases de rasgos: los rasgos físicos como características anatómicas del personaje (rubio, morocho, alto, etc.) y los rasgos psicológicos que tienen que ver con su comportamiento y que solo pueden percibirse a través de las acciones (bondadoso, egoísta, generoso, etc.). Con respecto a los roles de los personajes el autor los define como distintas posiciones que ocupa un individuo en la sociedad. Son los roles los que le dan al personaje su carácter social. Estos roles pueden ser laborales (en relación al trabajo desempeñado) o familiares (madre, padre, hijo, etc.). A su vez suponen determinadas conductas a seguir como un “deber hacer”. También muchas veces implican una jerarquización, es decir, conllevan un cierto estatus social. Por último, los roles ponen en relación al relato con la sociedad en la que es producido.

En relación a Sandra, los rasgos físicos que la caracterizan puede ser definidos como una mujer de aproximadamente 25 años, de tez morena, vestida con ropa vieja, rota y desteñida. Sus rasgos psicológicos están contruidos a través de la alteración y el nerviosismo que domina a la protagonista durante todo el corto. Desde la respiración agitada, el robo del radiograbador, el asalto al taxista, el tiroteo con la policía, el intento de suicidio hasta parir sobre el final del film. La protagonista es construida desde rasgos negativos sin importarle la vida, ni siquiera la propia. En cuanto a los rasgos psicológicos se la construye como una mujer que pese a su condición social y su estado de embarazo (que

constituyen sus roles) tiene mucha fuerza y poder de decisión. La pregunta que podríamos formularnos es qué moviliza a una mujer embarazada a saltar tapias, asaltar una casa, robar a un taxista, tirotearse con la policía e intentar suicidarse.

Los rasgos físicos del taxista son los de un hombre de 45 años de tez morocha. Es el otro gran protagonista de la historia construido desde los rasgos psicológicos como una persona tranquila, que pese a la situación que vive ayuda, en la parte final del corto, a Sandra a tener a su hijo. Los roles que lo caracterizan son los de un trabajador que maneja un taxi para ganarse la vida y ayuda en todo lo que puede a calmar a Sandra primero y luego a parir. Es un ayudante que salva primero la vida de Sandra y luego la vida del bebé. Es el que se termina quedando con el niño en sus brazos en la última escena.

En cuanto a la vecina denunciante y su hijo, los rasgos físicos son similares a los de Sandra y el taxista, el disfraz de granadero hecho de cartulina que lleva el niño arriba del guardapolvo denota de cierta forma que asiste a una escuela del barrio en donde ocurre la historia. En cuanto a los rasgos psicológicos la mujer es la denunciante del hecho delictivo que llama a la policía e informa del robo. Cumple el rol de norma social, opositor al accionar de Sandra y aliada de la legalidad, convirtiendo a Sandra en una delincuente.

Finalmente los rasgos físicos de los policías se asemejan al de todos los personajes del corto, son de tez morocha, uno de ellos lleva un aro en la oreja, están vestidos de civil y conducen un auto, con una baliza en el techo, que no es un patrullero. En relación a los rasgos psicológicos se los construye como violentos, poseen un revólver y una escopeta y reaccionan con disparos al ataque de Sandra, sin tratar de prevenir la acción. Desempeñan el rol de guardianes de la ley y convierten a Sandra en una delincuente.

En síntesis, en *Hija del sol* los personajes están descritos con rasgos físicos similares que los ubicarían en un mismo estrato social: tanto Sandra, la vecina denunciante, el taxista y los policías están contruidos desde representaciones sociales que corroboran esta tesis, desde el lenguaje, la vestimenta y el color de tez. No obstante esta descripción hay distinciones en los roles que asumen: el taxista representa la clase trabajadora, la vecina y su hijo a los ciudadanos comunes, deseosos de mantener el orden y la ley, la policía a las fuerzas de seguridad responsables de esto. En esta estructura, Sandra y su futuro hijo carecen de un lugar –están efectivamente excluidos– y por ello representan un riesgo, una amenaza para los otros.

Conclusiones

“Hija del sol” puede ser entendida como una metáfora identitaria construida a partir de las oposiciones de vida y muerte (y del nacimiento como símbolo) y de

una metáfora espacial. Esta metáfora es construida a través de la construcción del carácter marginal de los espacios y de los estereotipos narrativos de los personajes.

Con respecto al espacio marginal en donde se desarrolla la historia nos parece pertinente las apreciaciones que realiza Régine Robin (1996) relejendo a Marc Augé. La autora sostiene que:

“Aquello que es interesante en todo esto es el intervalo entre el espacio del lugar y el no lugar, una especie de espacio abstracto –ya que no se puede manifestar concretamente– y que sería el lugar de la identidad flexible que yo llamo particularmente el fuera de lugar, por oposición al lugar y al no lugar”. Para Robin “este fuera de lugar sería la operación por la cual uno deja el lugar hacia el no lugar y asiste a la transformación del no lugar en lugar. Se trata del pasaje permanente de la desterritorialización a la reterritorialización” (Robin, 1996: 46 y 47).

Entendemos la construcción espacial que se realiza en *Hija del sol* como un fuera de lugar en donde los personajes transitan sin habitar, pero al mismo tiempo transforman el espacio marginal resignificando con sus cuerpos la reterritorialización del espacio a través de su ocupación.

En lo atinente a las representaciones sociales construidas con los personajes del corto nos parece interesante las ideas que Robin postula afirmando que por causa de determinados estereotipos narrativos muchas veces “las narraciones se tornan extremadamente simples y esta simplicidad impide, precisamente, que aparezca la identidad” (Robin, 1996: 70). En relación a esto, *Hija del sol* no se corre del planteo típico con que se representa a determinados sectores sociales en Argentina, aborda la construcción de sus personajes con marcados estereotipos que no aportan nada diferente al imaginario social identitario de determinados actores sociales.

Finalmente, la metáfora que estructura el corto adquiere una nueva significación sobre el final de la narración. Como dijimos, la identidad como metáfora es construida a través de la isotopía existencial (vida-muerte). Esta contradicción entre la vida y la muerte se hace más evidente en la última escena a través de los recursos de foco y fuera de foco, la muerte y la vida se complementan para dar paso de lo viejo a lo nuevo con el nacimiento como símbolo de futuro. Todo el corto se desarrolla hacia el parto como lo más trascendental, un parto como promesa de futuro alternativo a la marginalidad y la exclusión.

Ficha Técnica de Hija del Sol

Elenco: EMME (Sandra), GERMÁN DE SILVA (Taxista), GABRIELA MARIANA ORDOQUI (Vecina), RICARDO MANOLIO (Niño granadero), EZEQUIEL NOLO PEDRAT (Policía 1), DIEGO FELDER (Policía 2), BENJAMÍN BARRIOS (Bebé) y ARTURO GOETZ (Locución radio).

Guión y Dirección: PABLO FENDRIK
Producción: MAGMACINE
Producción Ejecutiva: JUAN PABLO GUGLIOTTA / NATHALIA VIDELA PEÑA
Director de Fotografía y Cámara: MARIANO PARIZ
Dirección de Arte: PABLO MAESTRE
Director de Sonido: LEANDRO DE LOREDO
Post Producción de Sonido: TRES SONIDO
Editor: ESTEBAN GOLUBICKI
Mezcla de Sonido: TAURO SOUND
Edición: BRUNO FAUCEGLIA

La dimensión íntima del horror (Análisis de “Posadas” de Sandra Gugliotta)

Martín Iparraguirre⁴³



Fotograma de “Posadas” de Sandra Gugliotta.

Como varios de sus pares en el proyecto *25 miradas, 200 minutos*, Sandra Gugliotta decidió abordar los oscuros años del Proceso militar, pero lo hizo a partir de una determinación particular: en lugar de apostar al formato documental que suele dominar estos tipos de abordajes, se aventuró a la ficción para construir un relato de aspiraciones testimoniales que pueda dar cuenta de la experiencia subjetiva de las víctimas directas del régimen iniciado en 1976. El resultado es un trabajo que pone en juego diferentes representaciones sobre los actores políticos centrales de aquella experiencia argentina, convertidos hoy en verdaderos emblemas cuyos significados siguen siendo objeto de disputa entre los partidos políticos y los poderes fácticos del país. *Posadas* se constituye entonces como una mirada específica sobre el pasado más oscuro del país, pero también sobre las significaciones que despierta en este presente que conmemora ya los 30 años de existencia democrática.

⁴³ Es Licenciado en Comunicación Social y crítico de cine. Escribe en diversos medios, entre ellos el diario Hoy Día Córdoba y participa del equipo editorial de Toma Uno, Revista del Depto. de Cine y Tv. de la Facultad de Artes de la UNC. Se desempeña también como profesor adscripto en la Cátedra de Análisis y Crítica de ese departamento.

La Representación

El primer nivel de análisis tiene que ver con la descripción de la *diégesis* construida por el filme, que puede ser entendida como el mundo representacional que toda obra audiovisual propone –y que no se debe asimilar directamente a la realidad exterior de la película–. En *Posadas*, Gugliotta recrea la escapatoria de una militante política y su hija de 9 años de un operativo militar en el año 1978, cuando el aparato de exterminio del régimen militar estaba en pleno funcionamiento. La primera imagen del filme es sin embargo un escrito inscripto sobre un fondo negro, destinado a explicitar el contexto y el ambiente del relato para ubicar al espectador:

“Diciembre de 1978. El régimen militar casi ha completado sus objetivos de exterminio de trabajadores, estudiantes, luchadores sociales y grupos armados. Los militantes que aún mantienen contacto con sus organizaciones políticas se encuentran cercados y acorralados por el aparato represivo del gobierno militar”.

Si bien no lo dice explícitamente, Gugliotta ya sugiere aquí cuál será el eje de su película: los militantes “cercados y acorralados” por la dictadura militar. Antes de que desaparezca el escrito, un diálogo en off comenzará a invadir el cuadro: pronto nos enteraremos que las voces pertenecen a Laura (Maya Lesca) y su hija Julia (Bruna Quattordio), que se encuentran colgando la ropa en la terraza de su casa, una tarea cotidiana que sin embargo adquiere dimensiones educativas pues la madre intenta enseñar a la pequeña cómo hacer el trabajo. El tono de la situación es de una relativa alegría y gozo en la intimidad compartida: nada indica que haya preocupación ni se trate de una militante perseguida por la dictadura militar. No obstante, un sonido fuera de campo invadirá esa intimidad registrada con planos cerrados sobre los rostros y cuerpos de los personajes: es un automóvil que ha estacionado en la acera de enfrente. El rostro de Laura se modifica drásticamente, la alegría y distensión dejarán lugar a la preocupación y la angustia, sobre todo cuando un contraplano de su mirada muestre a dos militares subidos a un techo vecino y otros dos caminando en la calle hacia una vivienda de enfrente. Esa cotidianeidad celebrada por el registro habrá sido entonces rota irremediablemente por la irrupción de los militares, quizás para siempre y sin posibilidades de recuperación, como ya veremos.

Lo cierto es que, ante la cercanía de los uniformados, Laura le ordenará a su hija que entre rápido a la casa. Ambas comenzarán a recoger las cosas más preciadas, como si tuvieran un plan de escape preparado: la madre sacará una pistola de una gaveta (lo que terminará de romper la imagen de “normalidad” que el filme transmitía al inicio) y unos papeles escondidos, mientras que Julia recogerá unas fotos de la familia y de su padre, que esconderá en su pequeña carterita. Angustiadas, luego de enterrar los papeles en el jardín,

ambas saldrán apuradas a la calle sin un rumbo aparente: la directora abandonará paulatinamente en el espacio público los planos cerrados sobre sus protagonistas para abrirlos un poco al entorno, aunque seguirá apelando a una cámara al hombro movедiza, que a más distancia sigue el ritmo del movimiento de los cuerpos. Esa decisión formal busca no sólo transmitir la urgencia de la situación, es decir la experiencia subjetiva de las protagonistas, sino también intensificar el realismo de la puesta en escena.

También se entronca con una decisión narrativa y política, pues la cámara nunca abandonará a las protagonistas, por lo que el espectador compartirá enteramente su punto de vista: no sabrá si ellas efectivamente están siendo perseguidas o no. Madre e hija llegarán por ejemplo al hall de un edificio, donde Laura se detendrá a examinar si están siendo perseguidas: la cámara se detendrá también unos segundos en un plano medio mostrando a la distancia cómo mira para todos lados buscando a algún presunto perseguidor, hasta que divise a un hombre que las mira desde un auto. Rodeará entonces el edificio, atemorizada ante la evidencia de una posible persecución (algo que será nuevamente reforzado con el uso del sonido, ya que se escuchará el encendido del auto en cuestión, que está en fuera de campo) aunque luego de caminar unos instantes la película realizará una elipsis y las mostrará llegando ya a un mercado populoso, donde Laura irá a buscar a un contacto en una carnicería: “Necesito la casa por unos días” le dirá a su interlocutor sin nombre, que le responderá que la “La casa ya no es segura”. “¿Y la de San Telmo?”, le dirá Laura. “De San Telmo no contestan hace días, faltaron a la cita”, le responderá el joven. “Llamála a Sofía y decíle que le dejo a la nena unos días”, dirá Laura: “Sofía se quiere abrir, no quiere saber más nada. En el sur están cayendo casi todos”, le terminará de informar su contacto. Al final del diálogo, registrado nuevamente en planos cercanos a los rostros pero movедizos –con un contraplano medio que acaso refleja la mirada subjetiva de la niña– que intensifican el realismo de la puesta, Laura sólo habrá conseguido un poco de dinero de su interlocutor, que en el último plano le devolverá una mirada avergonzada a la niña, como denotando su cargo de conciencia por no poder ayudarlas o por ocultar algo que nunca llegaremos a conocer.

La siguiente escena transcurrirá en un bar: casi por primera vez, los primeros planos no tendrán a Laura o Julia en su cuadro, sino a los jubilados habituales del lugar, que fuman o juegan al pool. El tercer plano de la secuencia ya mostrará a Laura marcando el teléfono para hablar con su padre, aunque en profundidad de campo se puede seguir viendo a los jugadores de billar: la puesta en escena sugiere así una lectura dialéctica –intensificada nuevamente por los sonidos de las charlas y los juegos del lugar– a partir de los contrastes que permiten comparar la angustia callada de las protagonistas con la cotidianeidad

relajada de las personas que se encuentran compartiendo un tiempo de ocio en el mismo espacio. “Luis no volvió. Tuve que dejar la casa. Me voy con Julia”, le susurra Laura a su padre con un llanto contenido –encuadrado ya su rostro en primer plano– antes de despedirse con un simple “te quiero viejo”. Luis, se sugiere, es su pareja y padre de Julia, que en ese interregno habrá desaparecido de su lado, aunque Laura pronto la encontrará escondida en el baño, cansada y angustiada: “Basta mamá, estoy cansada”, le dirá entre sollozos. Pero Laura le responderá que “vamos a ir a un lugar muy lindo, con caballitos, como te gusta a vos. Pensá en eso, no tenés que pensar cosas feas”, y la abrazará con fuerza, aunque la preocupación de su rostro (encuadrado en primer plano) denota lo contrario de sus palabras.

El plano siguiente será ya uno general de un colectivo en la ruta: nuestras protagonistas estarán en él, en viaje a su salvación cruzando la frontera. Se trata, por tanto, de la concreción de una esperanza, pues ese viaje que puede ser intrascendente para cualquier otro pasajero significa para ellas la posibilidad del sueño del escape, que ahora sí tienen al alcance de la mano. Coherentemente, el primer signo denotativo que mostrará entonces la directora serán las risas de unas niñas jugando, aunque el primer plano del interior del colectivo se detendrá nuevamente en el rostro preocupado de Laura mirando al horizonte por la ventana. Un plano medio del pasillo interno del autobús confirmará a continuación que efectivamente quien se encuentra jugando es Julia junto a otra niña del transporte. La madre de su amiga se acercará entonces a Laura para interactuar con ella, aunque pronto la normalidad será nuevamente interrumpida por un control militar en el camino, que hará detener al colectivo: por primera vez aparecerán así los militares como personajes con palabra, aunque su actitud será prepotente y maleducada, esencialmente violenta. El primero en subir increpará a los pasajeros ordenándoles bajar con rapidez del colectivo con el documento en la mano: “sino no cuentan el cuento”, espetará, y al primero que apretará será a un anciano sentado en la segunda fila. El contraste con los protagonistas no podría ser mayor, puesto que los pasajeros habían sido mostrados como una pequeña comunidad armónica, jovial y hasta solidaria, como confirmaremos en unos segundos.

Acongojada, Laura sólo atinará a mirar a su interlocutora recién conocida, que con sólo un cruce de miradas comprenderá la situación. Con los gritos de los militares de fondo, Laura se levantará sola mirando fijamente a la madre de la otra niña, y se desentenderá intencionalmente de Julia, que será llevada por la otra mujer como si fuera su hija. Contra la prepotencia e inhumanidad de los militares, la directora propone aquí una conmovedora solidaridad de clase, una comprensión profunda que no necesita de palabras para entender la situación y ayudar al otro en su odisea. Ya abajo, la violencia de los militares

quedará certificada cuando pongan a todos los pasajeros contra el vehículo para revisarlos como si fueran delincuentes, con gritos y maltratos varios, mientras que el encargado de la tropa los escruta y señala a Laura: su destino estará echado por ese mero gesto, que se convierte así en signo de la impunidad y discrecionalidad de las fuerzas militares. Tras la indicación de su jefe, un oficial se llevará entonces a Laura de los pelos frente a todos los presentes, mientras otro soldado les ordena con gritos y amenazas a los pasajeros que vuelvan a subir al vehículo “sin mirar” lo que sucede. La cámara, que nuevamente filma de cerca a las víctimas (transmitiendo sutilmente así su punto de vista), ofrecerá un contraplano del rostro angustiado de la hija de Laura que mira la situación con congoja e incertidumbre, hasta que la extraña que acaban de conocer la agarre del brazo y se la lleve a la fuerza al colectivo. El último plano de la película será desolador: desde el colectivo, en contrapicado, mostrará cómo suben a Laura a un automóvil militar mientras ella grita desesperadamente sus datos y pide que “llamen a mi papá”, en tanto que un pequeño paneo incluirá paulatinamente en el cuadro a su hija Julia, angustiada y abandonada a su suerte, sentada junto a la mujer que se hizo cargo de ella y su amiga, mientras al fondo podemos ver el destino trágico de su madre.

La narración

Para el análisis de la presente sección recurriremos a herramientas de la narratología, ciencia dedicada a estudiar las estructuras de los relatos.

En esta dimensión, la protagonista Laura recibe al inicio un mandato impuesto por las circunstancias en que vive: ese mandato es huir ante la cercanía de un operativo militar que puede estar buscándola a ella. La irrupción de los militares funge como la ruptura abrupta de una cotidianeidad que desnuda su carácter ficticio, ya que la protagonista y su hija viven en realidad en una situación de clandestinidad: la llegada de los militares representa entonces la irrupción de la realidad, que como veremos tendrá un carácter siniestro. Lo significativo es que la película nunca explicitará esa dimensión del horror hasta el final, debido a que está narrada enteramente desde el punto de vista de las víctimas—lo que sin dudas expresa además una decisión política de la directora—, cuya experiencia subjetiva es parcial: la expresión de las consecuencias de la vida de los militantes en la dictadura estará dada por la suerte que corran los personajes en su periplo escapatorio.

Esa primera secuencia, de apenas dos minutos y medio, bastará para dejar planteada la situación en términos narrativos. Tenemos a la protagonista y a su hija, que a partir del quiebre de su “normalidad” tienen un nuevo *propósito* que implica no sólo escapar con vida de la presunta persecución, sino también esconder papeles y pruebas que puedan incriminarlas a ellas, a sus familiares

(como Luis, el padre de Julia) o a posibles compañeros, aunque esto último no lo sabremos. Y tenemos a un *oponente* claro, los militares que la persiguen, que vienen a representar a la dictadura en general porque son sus instrumentos de acción. En la secuencia siguiente, Laura se irá entonces con Julia a buscar ayuda de compañeros de militancia que la puedan *auxiliar* en su odisea, aunque sus necesidades serán desoídas por su interlocutor a raíz de la peligrosidad de la situación. Aquí puede haber también una lectura política de la militancia, no tanto porque los *ayudantes* caigan o abandonen la lucha para cuidarse de la represión, sino por el último plano de la secuencia, que muestra al interlocutor de Laura bajando la mirada en un gesto de culpa o arrepentimiento ante la mirada de Julia y la situación de orfandad que expresa. ¿Qué significa ese gesto? ¿Acaso Gugliotta cuestiona allí a la militancia por no jugarse a fondo o precisamente está tratando de captar la dimensión humana de la militancia ante un enemigo que la supera?

Nosotros nos inclinamos por la segunda opción, aunque lo cierto es que en ese momento Laura y Julia se habrán quedado solas en su periplo y el único respaldo que encontrarán sobrevendrá al final de una persona ajena a la militancia, perteneciente a la sociedad civil. Esa secuencia final representa, como se dijo, una solidaridad de clase que no tiene que ver con las posiciones económicas de los personajes sino con su pertenencia al ámbito de la sociedad, una solidaridad que surge ante la certidumbre del máximo horror político posible, el uso del Estado en contra de su propia población. Laura no necesita de palabras para expresarle a la madre de la amiga de su hija la situación en que se encuentra ante la detención de sus *oponentes*: bastan un par de miradas y su interlocutora se convertirá en su *auxiliar* más preciada, aquella que le permitirá salvar la vida de su hija ante la imposibilidad de conseguir aquel *mandato* original. El último plano expresa así en los espacios internos de su encuadre una situación ambigua: por un lado, muestra con singular crudeza y sutileza las consecuencias de enfrentar al régimen militar ante la frustración del *mandato* inicial, la dimensión más cruel de la vida durante la dictadura, expresada en la separación de una madre y su hija, arrojadas ambas a una instancia de absoluta incertidumbre; pero al mismo tiempo sugiere la esperanza que se afina en la resistencia de los iguales, en la disposición de aquellos que son capaces de solidarizarse con el prójimo más allá de toda ideología.

La enunciación

El último tramo del análisis se centrará en la figura del enunciador, una instancia construida por el propio texto filmico que no tiene relación necesaria con el director de la película. Se trata de una herramienta de análisis propiamente dicha, que sirve para abordar las dimensiones significativas de una película,

presentes en su forma de construcción, es decir cómo se muestra o se cuenta el universo diegético que articula. Una definición más precisa indica que “podemos entender la enunciación cinematográfica como el todo resultante de los elementos presentes en la película, en la medida en que los reconocemos puestos allí por algo (más que por alguien)” (Triquell y otros, 2012: 96).

En el corto analizado, el enunciador se revela ya en la primera imagen que nos ofrece: el escrito introductorio parece proponer un “narrador omnisciente”, aquel que conoce todo lo relativo a la historia que nos presentará, aunque el relato se enfocará luego en una dimensión específica de la Historia, la experiencia de los militantes perseguidos durante la dictadura. El formato de la enunciación adoptará entonces el de un “narrador testigo”, que quedará plasmado en diversas estrategias formales, aunque la principal será el uso de cámara al hombro con planos cercanos a las dos protagonistas para captar de la manera más fidedigna posible su punto de vista. Se trata sin embargo de un planteamiento de aspiraciones objetivas, que no trata de adoptar el punto de vista de los personajes (como podría ser, por ejemplo, con el uso de planos subjetivos, prácticamente ausentes en el filme) sino de mostrarlo, permitirle al espectador ser testigo de sus circunstancias. Por eso se vuelve tan significativo el uso del fuera de campo, sobre todo en la dimensión sonora de la película: véase la primera secuencia, donde la ruptura de la cotidianeidad de las protagonistas (y de la intimidad compartida con el espectador, construida gracias a esos planos pegados a sus cuerpos y rostros) vendrá dada por la irrupción del sonido de un automóvil militar, a partir del cual sus vidas se verán modificadas radicalmente. El sonido seguirá funcionando a lo largo de todo el filme, en diferentes momentos, como signo expresivo del universo externo a las protagonistas que irrumpe en el plano para invadir y perturbar la intimidad compartida con el espectador. Allí se puede deducir también una representación de la época histórica que narra: la dictadura fue un régimen que efectivamente intervino en la intimidad de sus ciudadanos para trastocarlas irremediablemente, casi siempre de manera trágica, como mostrará el relato. Y también un posicionamiento político de la directora respecto a su relato, ya que el enunciador no se construye como un narrador omnisciente, un ente superior que conoce todo lo que acontece en el relato, sino que es un testigo que acompaña exclusivamente a las protagonistas, por tanto comparte sus peripecias y su suerte: sabe únicamente lo que ellas saben y descubren en su odisea, no tiene ninguna posibilidad de acceder a un conocimiento superior.

Para cuando las protagonistas salgan al espacio público, la cámara adoptará coherentemente un distanciamiento con el uso de planos generales y planos medios que enriquecerá la propuesta: si bien seguirá privilegiando la experiencia y punto de vista de los personajes, ahora podremos acceder

también a parte del contexto físico en el que se desarrolla. La elección no es menor, pues sirve para narrar la experiencia de la persecución desde dos lugares distintos: por un lado, al mostrar la paranoia que genera en quienes la padecen (pues en el espacio público cualquiera puede ser el potencial perseguidor de los personajes), y por el otro al replicar la situación en que se encuentran las protagonistas desde el mismo dispositivo formal, ya que el propio plano (y por extensión el espectador) funciona como una mirada que espía su odisea (sensación intensificada también por el uso de cámara al hombro, que con su movimiento continuo denota la existencia de una presencia). Pero se trata, como se confirmará al final, de una “espía amorosa” ya que sigue compartiendo el punto de vista de las protagonistas para expresar su experiencia y denunciar la situación de la que son víctimas: como ya se dijo, el último plano de la película es suficientemente elocuente sobre el horror de la vida en la última dictadura militar como para expresar todo lo que queda fuera de campo.

Conclusiones

El análisis relevó diferentes dimensiones del cortometraje “Posadas”: su propuesta formal, narrativa y política fueron abordadas en los distintos apartados, donde intentamos relacionarlas a todas entre sí. Se trataron también los ejes temáticos centrales (isotopías) que la recorren: la vida de los militantes bajo la dictadura militar, donde la intimidación se encuentra siempre acechada, la oposición entre la humanidad de unos y la brutalidad de otros, la solidaridad entre pares como única respuesta posible a la prepotencia del Estado, la sociedad civil como víctima de fondo y la experiencia de la tragedia desde la propia intimidad de los perseguidos. No son precisamente pocos temas para abordar en diez minutos, por lo que desde el vamos el corto resulta una excepción: pero acaso el mayor logro de Gugliotta no se encuentre allí, sino en la clarividencia para trasladar su posición política a la forma de la película. “Posadas” es, en efecto, la puesta en escena de una toma de partido, una decisión política clara: narrar la experiencia de los oprimidos. Como se vio en la construcción del enunciador, Gugliotta propone crear desde su puesta de cámara una intimidad compartida entre los personajes y el espectador, que será quebrada por la irrupción de la prepotencia militar, la violencia externa del Estado. El resultado es una radical inmersión en la experiencia subjetiva del horror de otro tiempo histórico, lo que restituye la legitimidad de la ficción para abordar las grandes heridas políticas de la sociedad contemporánea, llegando incluso allí adonde al género documental se le dificulta: la captación de la dimensión de lo íntimo, ese espacio tan universal y caro a todos, a la vez que difícil de representar por cualquier obra humana.

Ficha Técnica de Posadas

Elenco: MAYA LESCA (Laura), BRUNA QUATTORDIO (Julia), SOLEDAD CHAVARRÍA (Ana), MORA MANGONE (Mora), MARTÍN BERRA (Carnicero), ALEJANDRO LIFSCHITZ / FABIO PETRUCCI / VÍCTOR CRUZ / DIEGO REGATO / HÉCTOR ORTIZ (Soldados).

Guión y Dirección: SANDRA GUGLIOTTA

Productora: 16M.FILMS

Productor Ejecutivo: VÍCTOR CRUZ

Fotografía y Cámara: LUCIO BONELLI

Directora de Arte: VICTORIA PEDEMONTE

Director de Sonido: VICENTE D'ELIA / MARTÍN LITMANOVICH

Edición de Sonido: MARTÍN LITMANOVICH

Montaje: VÍCTOR CRUZ

Retrato de una mujer: “Malasangre” de Paula Hernández

Alejandro Páez⁴⁴



Fotograma de “Malasangre” de Paula Hernández.

La primera toma del cortometraje es un detalle de la máquina que registra la hora de ingreso de los empleados. Milagros marca su código y luego presiona el pulgar sobre una ranura que detecta su huella digital. Esta máquina recibe a Milagros en su trabajo; no hay ningún trato humano que funcione como preámbulo de la rutina que desarrolla en el edificio. Tanto la acción de la mujer como el ingreso al lugar del trabajo están automatizados, son efectivos e inmediatos; sin embargo sí hay un diálogo producto de un juego sonoro: mientras la máquina confirma el ingreso de la empleada con timbres y alarmas, escuchamos muy levemente una canción de cumbia. Esta canción, que proviene de los auriculares de Milagros, busca establecer aspectos del personaje relativos a su posición social pero a la vez fija el régimen de focalización sobre el personaje pero desde afuera de éste: escuchamos no lo que ella escucha sino lo que escucharíamos siguiéndola bien de cerca.

De esta manera Paula Hernández nos presenta a la protagonista y anticipa lo que veremos: será lo que ella vea, sin mayores explicaciones, sin diálogos que aclaren las acciones, aceptándolas como las acepta el personaje, como una actividad

⁴⁴ Es Licenciado en Cine y Tv por la Universidad Nacional de Córdoba. Se dedica a la realización audiovisual. En 2012 y 2013 participó como director de los cortos realizados en el marco del Proyecto “Ejercicios de Estilo Audiovisual (inspirados en Raymond Queneau)”, subsidiado por el Área de Tecnología Educativa de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC y por el Fondo Nacional de las Artes. Integra el proyecto “Mirando 25 miradas”.

cotidiana más. De esta manera, la información que obtenemos en el inicio representa un mundo hostil sostenido en una paleta de colores fríos ocultos detrás de una iluminación penumbrosa.

La segunda toma es un plano general en el que Milagros atraviesa un pasillo de derecha a izquierda. Puesto que el sentido de lectura en occidente es de izquierda a derecha entendemos rápidamente que ella no está saliendo ni yéndose, sino que está ingresando, pero en el sentido de regresar, de volver. En la pared vemos una letra y un número. Son carteles que ocupan casi toda la pantalla. Dice “E2”, lo cual tal vez remita a “Estudio 2” (número relativo al contexto del bicentenario). Por supuesto que el espectador no sabe hasta el final del cortometraje que se trata de un estudio de televisión o de fotografía. La dilatación de esta información busca exaltar la sorpresa de Milagros (y del espectador) cuando vemos por fin la puesta en escena. Cuando decimos que el recorrido de Milagros es una vuelta o un regreso buscamos explicar también una sensación recurrente a lo largo del relato: la sensación de rutina y el efecto de pantalla, de velo, que nos impide ver lo que siempre está presente.

La tercera y cuarta toma están unidas por un salto sobre el mismo eje, en el cual de un plano medio amplio pasamos a un plano medio cerrado. En ambas imágenes vemos cómo Milagros se prepara para trabajar. Aquí sí ya podemos identificarla y desarrollar una leve empatía. Reconocemos que es la empleada de limpieza, o sea que sabemos cuál es su función dentro de esta empresa. Pero la directora, Paula Hernández, elude cualquier tipo de intimidad con el personaje, no nos muestra sus estados de ánimo o mentales. Esta demora de la evolución dramática es adrede, la protagonista es insignificante. Quizás se nos reproche elaborar este juicio con mucha premura, es cierto, pero creemos que hay un valor en analizar el recorrido de nuestra protagonista para luego regresar a las primeras tomas y ver cómo sus rasgos son presentados coherentemente desde el inicio. En este caso en particular, esta insignificancia no se debe solamente a un maltrato discursivo por parte del enunciador, sino que es también la manera en que los demás personajes consideran a Milagros.

Las observaciones realizadas son elementales para comprender lo que sigue, puesto que el recorrido a través de los pasillos del estudio es siniestro y está plagado de situaciones y personajes confusos.

Los personajes y las situaciones

En la primera habitación a la cual Milagros se asoma hay un cura sentado afuera en el pasillo mientras dentro podemos ver a una enfermera con un occiso. El fondo está fuera de foco y las siluetas borrosas no nos permiten apreciar bien la escena. Milagros no entra, sigue caminando con su carro adelante hasta que se encuentra con los pisos manchados de sangre. Ante esto, no se espanta;

por el contrario, con un gesto cotidiano, casi habitual se diría, se aboca a la tarea de limpiar el piso. El rastro de sangre la conduce al baño donde se encuentra con un hombre que se está lavando las manos ensangrentadas, mientras otro apoya un arma sobre la repisa del lavabo y empieza a afeitarse. Todo esto sucede sin que la protagonista se exprese dramáticamente, es sólo una observadora (al igual que el espectador). No interfiere ni es tenida en cuenta, tampoco emite juicios o disimula.

Sólo vemos un mínimo gesto de reproche o disgusto cuando una mujer burguesa apaga un cigarrillo pisándolo frente de ella, pero éste es seguido por el acto resignado de continuar con la tarea de limpiar. En la misma escena se encuentra un hombre de traje escuchando un discurso por la radio y más adelante vemos a una actriz interpretando a Isabel Perón quien corre tambaleándose hacia los brazos de *un* José López Rega a quien se ve al lado de *un* José Ignacio Rucci.

En la escena siguiente vemos a un hombre disfrazado de gorila leyendo el diario. Éste provoca un cambio en el ánimo de nuestra protagonista (la hace sonreír) y devela para el espectador la teatralidad detrás de los otros personajes de la diégesis. En la misma escena aparecen también los bustos de San Martín, Belgrano y Sarmiento.

El último tramo antes de la escena final es una escena particularmente violenta. Vemos a Isabelita abrazando el busto de Evita mientras López Rega la toma del brazo y se la lleva. Milagros está arrodillada tratando de limpiar la sangre de los mosaicos cuando un Falcon verde conduce hacia ella sin detenerse. Milagros logra levantarse a tiempo, sin que el vehículo frene o disminuya la velocidad. Este peligro, da cuenta de la insignificancia del personaje. La protagonista es invisible, nadie nota su presencia. Esta distancia que los demás establecen hacia ella y que ella misma asume la vuelve invisible, duplicando así en la pantalla el lugar del espectador.

El conflicto

Milagros recorre los pasillos de un estudio de televisión. Mientras avanza se encuentra a diversos personajes de la historia argentina: personajes oscuros y siniestros. Al final de su recorrido se encontrará con una representación de sí misma basada en sus rasgos más vulnerables.

Milagros es una empleada de limpieza. Las facciones de su rostro dan cuenta de su origen: es de ascendencia aborigen. Los personajes con los que se encuentra dentro del estudio, un lugar intrincado como un laberinto, son actores disfrazados de personas relevantes de nuestra historia; pero esta parodia no logra construir un relato histórico. Los actores se mueven y conspiran en misterio sin que se dé cuenta en qué consisten tales maquinaciones.

Esta incertidumbre es elemental para el desarrollo expresivo del cortometraje y crea las tensiones que sostienen lo dramático. El espectador se encuentra, al igual que la protagonista, envuelto en una trama de la que no puede dar cuenta.

Milagros entra a una puesta en escena fotográfica. Las imágenes que emergen de ésta guardan un secreto, oculto principalmente en la metáfora. Vemos a sicarios de los medios de comunicación, Jorge Julio López declarando en el juicio del año 2008 (días después desaparece), el busto de Sarmiento, un veterano de Malvinas, un cura conversando con un militar (posiblemente Leopoldo Galtieri), un grupo de hombres en una escena de bar viendo el mundial de fútbol del 78, dos jóvenes desaparecidos en la dictadura sobre un Falcon. Vemos igualmente una mesa llena de carne; en el centro se encuentra Perón quien tiene el rostro escondido detrás de un paraguas, José Ignacio Rucci sostiene el paraguas. A la derecha se encuentra María Estela Martínez de Perón y a su lado López Rega, a la izquierda unos militantes setentistas. Vemos un gorila con unos aviones de juguetes frente a una maqueta de la Casa Rosada, a tres descamisados delante del busto de Evita y el busto de San Martín. En el final, una mujer burguesa con una empleada doméstica de rasgos aborígenes con un cuchillo clavado en el corazón. Milagros quien ha recorrido con atención la puesta en escena se paraliza frente a esta última imagen.

La empleada doméstica acuchillada sirve té a la mujer burguesa —la misma que anteriormente apagó un cigarrillo en el piso frente a Milagros—. Esto produce una relación de espejo entre ambos personajes: no sólo sus atributos físicos y su posición social las conectan, hay también una colisión discursiva entre ellas.

Todo el misterio que rodeaba a los personajes se disuelve en el final, donde el sentido se hace presente como una observación obvia. Incluso más, como una recriminación hacia el espectador quien de alguna manera ha sido formado para evadir la verdad.

La representación de una empleada aborígen con un puñal chorreante de sangre atravesado en su corazón es el espejo en el cual la protagonista logra verse a sí misma, y es, al mismo tiempo, aquello que no pudimos ver.

Esta dicotomía de lo mostrado y no mostrado, construye el sentido de *Malasangre*. La directora busca así sacudirnos desde lo simbólico. Nos reprende, como si la única forma de mostrarnos a las víctimas de nuestra historia fuese escenificándolo, pese a que haya estado presente con nosotros todo el tiempo. Milagros no nos produce nada, no nos violenta ni suscita nuestras pasiones; no hasta que ya no es ella sino otra. Por supuesto, para que esta relación consume su poder simbólico debemos seguir el rastro del puñal.

El recorrido por el estudio televisivo es altamente alegórico. Desde la transmisión de radio hasta el Falcon que atraviesa el hall todo refiere a un suceso específico rastreable, excepto la sangre. El recorrido de Milagros está

marcado por la sangre. Ella la limpia sin realizar ningún tipo de conjetura sobre el significado de ésta. Para ella no es un índice, puesto que no pareciera referirse a una persona herida, sino más bien actúa como un signo icónico que sugiere un acto de violencia metonímico (Eco, 1986: 168) que no se destaca entre la violencia que ejercen los otros personajes sobre ella. La sangre en el piso es para Milagros lo que el puñal es para la empleada doméstica: un lugar simbólico de opresión. Pero esta opresión resulta invisible para ellas mismas puesto que tienen una relación naturalizada con los elementos que exhiben su subordinación.

Para nosotros el conflicto del cortometraje se encuentra en la naturalización extrema de lo extraño y la culminación del extrañamiento de lo cotidiano, función claramente cinematográfica (Morin, 2001: 22). Cuando se naturaliza la presencia de la sangre se libera de la idea de la víctima. Sólo al final del corto, cuando la víctima es señalada, aquello que se nos había vuelto natural se extraña y Milagros aparece claramente como una persona reducida y humillada.

La identificación

En la escena final Milagros se identifica con el personaje de la mujer apuñalada y se descubre a sí misma también víctima. La identificación de la empleada doméstica y Milagros es suscitada principalmente por los rasgos que ambos personajes comparten. El color de la piel, el uniforme, la complexión física, la forma de los ojos y los pómulos son los rasgos que nos permiten confundirlas a nivel visual. Sin embargo, es posible ahondar más en estas coincidencias.

Podemos considerar a los personajes definidos por sus rasgos y sus roles. Si los dos personajes se asimilan en sus roles también lo hacen en sus rasgos. Estos son todos los elementos que sirven para individualizar al personaje y sobre los cuales podemos establecer relaciones. Diferenciamos dos tipos: físicos y psicológicos (Triquell y otros, 2013: 55).

Si nos referimos a los rasgos físicos inmediatamente acudimos al color de la piel, el cual resulta el indicativo étnico más evidente: ambas tienen ascendencia aborígen. En cuanto a los rasgos psicológicos, aquellos referidos a la conducta, vemos que ambos personajes comparten la sumisión. En el caso de la empleada doméstica la sumisión es para con la burguesa a la cual le sirve té, mientras que con Milagros la sumisión está en razón de una doble humillación: la primera que yace en la percepción de inferioridad basada en la jerarquía laboral y la otra, un poco más profunda, se manifiesta en ella como operario invisible de su mundo. Esta invisibilidad es mostrada certeramente cuando nuestra protagonista está de rodillas en el piso limpiando el rastro de sangre y un vehículo, un Falcon, se dirige hacia ella dándole muy poco tiempo para reaccionar y salir de su ruta.

Esta invisibilidad le había permitido hasta entonces a Milagros mantener cierta distancia de las escenas que iba atravesando mientras realizaba sus tareas

de limpieza en el edificio. Por supuesto, esta condición no es determinante. No es ajena a este mundo, sino que se le tiene permitida una posición espectral, es decir que aún tiene habilitado mostrar desagrado con la mujer burguesa que tira la colilla del cigarrillo a sus pies y reír al lado del hombre disfrazado de gorila. Esto podría entenderse también como una característica del rol, es decir de su posición social, la cual comparte con la empleada doméstica apuñalada.

Otra característica del rol, la cual reafirma su posición de observadora, es el silencio. Es interesante partir de este silencio para pensar también como es caracterizada Milagros. Como hemos mencionado anteriormente, la primera imagen del cortometraje suena con dos sonidos muy icónicos que dan información precisa sobre el personaje: el primero es la música, una canción de cumbia a través de un dispositivo portátil, que asocia al personaje a estratos sociales en situación de carencia, lo cual de alguna manera amplifica la sumisión de los personajes en razón de una estructura social. El segundo sonido es un timbre que indica que está entrando a trabajar, un hecho que nos llama la atención por lo impersonal y deshumanizado. Milagros entra a este estudio como un autómata, está sola, no se relaciona con nadie; la frialdad de las acciones da cuenta de lo automático y alienante de su situación.

Luego comienza su recorrido. No hay música, sólo el sonido de sus pasos y del lampazo, un ruido que parece molestar a las personas que están a su alrededor. Por el contrario, el resto de los personajes son ruidosos e invaden los espacios con la transmisión de sus radios. En este caso, los personajes callan para que otras voces puedan dominar el espacio: transmisiones radiales que puedan anclarlos en momentos históricos pero lejos de esto la confusión se acentúa aún más.

Si analizamos la distancia de la protagonista con los personajes y las situaciones bajo la luz que Metz puede proporcionarnos en su libro *El signifiante imaginario*, la identificación de Milagros es similar a la que realiza el espectador:

En cine, siempre será el otro el que ocupe la pantalla; yo estoy ahí para mirarlo. No participo para nada en lo percibido, al contrario soy *omnipercibiente*. (2001: 62)

Milagros ocupa en la diégesis el mismo lugar que el espectador ante la pantalla. Ambos observan (observamos) pasivamente, casi sin interferir, expuesto a las reflexiones que pueden suscitar los personajes y la puesta, involucrados apenas en un sentido de reacción sensomotora desde lo afectivo: placer, rechazo, miedo. Ni Milagros ni nosotros la vemos a ella como víctima hasta el encuentro con su doble. Milagros es cómplice del crimen, oculta las pruebas de este acto homicida, limpia las manchas de sangre. Identificarnos con Milagros nos pone en el mismo lugar. Nos hace igual de responsables y en el final, *Malasangre*, no nos

permite alegar omisión puesto que la evidencia estaba allí como disparador de la epifanía que tuvo que sernos forzada.

La metáfora

Recordemos que en los pasillos las personas son actores que interpretan personajes. Por supuesto algunas de estas representaciones son dominadas por lo representado haciendo que la imagen del actor desaparezca. La imagen del actor (profilmico) que interpreta a un actor que actúa termina cediendo ante el personaje histórico evocado. Se trata de un doble desplazamiento:

Actor -> Personaje actor

Personaje actor -> Personaje histórico

Si bien, la segunda representación (personaje histórico) se impone sobre la primera representación (personaje actor) convenciéndonos de que el actor (referente) es el personaje histórico la primera representación nunca desaparece, puesto que es necesaria para que se comprenda el mecanismo de transformación retórico (metáfora).

La mujer apuñalada al final del cortometraje es una metáfora de la violencia y explotación encubierta por la sociedad de la clase trabajadora y de su invisibilización; Milagros por el contrario funciona como metáfora de la actitud pasiva ante esa y otras violencias.

La larga (en comparación) escena en que ambas mujeres se enfrentan, se miran a los ojos y se reconocen, permite postular una instancia interpretativa donde una se transforma en la otra, o en la que ambas, a través de la identificación, resultan el mismo personaje. Esta interpretación es posible si consideramos que existen varios niveles del discurso, y que dos metáforas distintas trabajan en simultáneo. Una al nivel del signo (la empleada acuchillada) y la otra en la conjunción de los signos (Milagros y la empleada acuchillada).

En las últimas dos tomas del cortometraje podemos ver cómo la metáfora en la conjunción de los signos está marcada principalmente por un sonido: antes de que la imagen se vaya a negro y pasen los títulos escuchamos que Milagros suspira. Este primer sonido que ella emite desde dentro de sí misma significa la posesión final del otro, es decir, de la empleada doméstica acuchillada. Parafraseando a Slavoj Žižek en *The Pervert's Guide to Cinema*: “La única forma de librarnos de esa versión distorsionada de nosotros mismos es convertirnos en ella”. Milagros se convierte por fin en la víctima de este crimen del cual era anteriormente cómplice: éste es el conflicto de *Malasangre*. La fuerza opositora es obviamente ella misma, por lo menos su ignorancia e indiferencia, su silencio. Proyectado sobre el espectador ésta se vuelve una interpelación a la sociedad argentina en su conjunto.

Ficha Técnica de Malasangre

Elenco: ROXANA QUINECHE (Milagros), REGINA LAMM (Mujer paqueta), VANDO VILLAMIL (López Rega), MARÍA INÉS ALDABURU (Isabel), EDGARDO CASTRO (Gorila), AILÍN SALAS (Desaparecida), EUGENIA LENCINAS (India), NICOLÁS CONDITO (Desaparecido), MARCELO SERRE (Rucci), MATÍAS UMPIERREZ (Parapolicial 1), HORACIO PIAZZARDI (Parapolicial 2), EZEQUIEL DÍAZ (Montonero), FELIX TORNQUIST (Cura), EDUARDO BERTOGLIO (Hombre FX) y PASCUAL CONDITO (Hombre Falcon)

Dirección: PAULA HERNÁNDEZ

Guión: PAULA HERNÁNDEZ / LUIS ZIEMBROWSKI

Productora: UTOPICA CINE- VERÓNICA CURA / ALEX ZITO

Producción Ejecutiva: PAULA ZYNGIERMAN

Director Fotografía: GUILLERMO NIETO

Dirección de Arte: JULIETA DOLINSKY

Dirección de Sonido y Sonomontaje: MARIANO CURA

Edición: ROSARIO SUÁREZ

Intolerancia: lo político como cuestión humana. Análisis de “Intolerancia” de Juan José Jusid.

Verónica López⁴⁵

*Un grupo de padres cuyos hijos asisten a una escuela media,
se aprestan a actuar en el acto del 25 de Mayo correspondiente al
Bicentenario. Un disparador, generado por una de las alumnas e hija de uno de ellos,
pone en conflicto a estos padres entre sí.*

*La intolerancia se apodera de un grupo de personas que no
pueden distinguir entre la solidaridad y la crispación.*

(Sinopsis de Intolerancia de Juan José Jusid)



Fotograma de” Intolerancia” de Juan José Jusid.

El diccionario describe el término “intolerancia” como la “incapacidad de aceptar las opiniones o ideas de los demás que no coinciden con las propias”. Predomina tanto en la definición como en el objeto definido el prefijo negativo “in” que en ambos caso remite a una carencia, en este caso, de aceptabilidad

⁴⁵ Es licenciada en Comunicación Social por la UNC y Fotógrafa por la Escuela Provincial Lino E. Spilimbergo. Becaria de Secyt-UNC con el proyecto de investigación doctoral titulado “La fotografía artística como discurso crítico sobre la realidad: Representaciones sociales de la Argentina de los 90s en la Nueva Fotografía Argentina”. Fue Profesora Asistente en la Cátedra Cine y Narrativa del Departamento de Cine y Televisión de la Facultad de Artes de la UNC. Es docente en el Centro de Estudios Fotográficos (CEF). Integrante del Proyecto de Investigación “Mirando 25 Miradas. Un análisis de los Cortos del Bicentenario” aprobado en la convocatoria Cepiabierto 2013, radicado en el Cepia (Centro de Producción e Investigación en Artes) y del equipo “Imágenes en conflicto: construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea” dirigido por la Dra. Ximena Triquell, y co-dirigido por el Mgter. Santiago Ruiz, co-radicado en el Ciffyh y en el Cepia, ambos de la UNC.

por el otro. Si bien la intolerancia, según la RAE, se halla sobre todo vinculada a temáticas religiosas, en el cortometraje remiten directamente a cuestiones de clase, género, morales, familiares, educativas, relacionales que al tener como fondo la celebración del 25 de Mayo durante el Bicentenario se resignifican. Sin embargo, y digresión mediante, merece la pena admitir una carga semántica negativa en relación a la palabra *intolerancia*, y relacionada a cierta limitación de *tolerar* a otro u otros. La intolerancia así presupone la no aceptación a los límites de la tolerancia. Estos temas implicarán, por lo dicho anteriormente, la oposición “amigo/enemigo” que relacionaremos con el concepto *dimensión del antagonismo* de Chantal Mouffe (1999) y que nos llevarán a considerar ese aspecto como hecho político propio de las relaciones sociales y humanas.

De modo general el cortometraje se localiza en un espacio y tiempo unificados a través del plano secuencia cuya función narrativa enfatiza la igual duración entre el tiempo diegético y el tiempo representado durante el cual se desarrolla un conflicto “en tiempo real” entre personajes adultos. El objeto de la disputa si bien en un principio son los niños, estos están ausentes y sólo aparecen mediados por la tecnología. Los personajes adultos asumen una doble función a nivel de la significación, por un lado, como personajes históricos reconocibles -por el disfraz que portan cada uno- y, por otro lado, como personajes padres/madres de la actualidad. Estos roles se van cargando de sentido a lo largo del conflicto que plantea la trama. Nuestra primera hipótesis de lectura sostiene que la construcción de los personajes se realiza en correspondencia con el disfraz que cada uno de ellos porta. Éste reactualiza y resignifica problemáticas históricas en el país. Una segunda hipótesis propone que la situación de *intolerancia* “escolar” refiere a una *intolerancia* más generalizable, asentada históricamente, parte de la base identitaria de nuestro país. En definitiva analizaremos semióticamente cómo aparecen identificados cada uno de los personajes a partir del conflicto escolar específico. Cuestión que nos habilitará reflexionar sobre cómo esa situación problemática hace sentido/s en otros marcos: la celebración del 25 de Mayo en el Bicentenario.

La intolerancia: un sentido político

Volviendo a la idea que referíamos en la introducción de este análisis quisiéramos recuperar algunas reflexiones de Chantal Mouffe⁴⁶ que nos permitirán pensar un sentido político sobre la Intolerancia expresada en el film.

Según Chantal Mouffe “lo político” remite a una dimensión del antagonismo presente en las relaciones sociales, es decir, con la posibilidad siempre presente de

⁴⁶ Conferencia impartida por Chantal Mouffe dentro del seminario Globalización y diferenciación cultural, 19 y 20 de marzo, MACBA-CCCB, 1999. Consultar en: <http://www.macba.cat/es/globalizacion-y-diferenciacion-cultural> (última consulta: febrero de 2014).

que la relación “nosotros/ellos” se construya en términos de “amigo/enemigo”. De esto resulta que “la política” siempre se presenta como potencialmente conflictiva dado que se ve afectada por la dimensión de “lo político”. Al examinar esta cuestión lo que se termina poniendo en juego es la constitución social que remite a la formación de la identidad.

[L]a afirmación de una diferencia es una condición previa para la existencia de cualquier identidad –la percepción de “otra” cosa que constituirá su “exterior”–entonces podemos empezar a comprender porqué dicha relación siempre puede convertirse en el caldo de cultivo del antagonismo. (Mouffe, 1999)

Desde esta perspectiva toda identidad es relacional, antagónica y política. En este marco el objetivo de la política democrática será transformar el antagonismo en agonismo para promover formas democráticas.

Sobre el cortometraje

El corto exhibe una situación problemática entre padres durante un acto escolar típico. El acto del 25 de Mayo es un disparador que pone de manifiesto tensiones latentes y explícitas en distintas relaciones sociales que atraviesan la institución escolar y extraescolar: a) las relaciones entre padres e hijos, b) las relaciones entre alumnos en la escuela, c) la relación entre institución escolar, padres y alumnos.

El conflicto principal emerge ante el viaje de egresados de los alumnos y la negativa de una pareja de padres (los Rosales) a que uno de los niños (Gómez) viaje con el resto del grupo. La negativa procede de una situación anterior al acto y se centra en un caso de acoso escolar: la alumna Rosales abanderada y mejor promedio de la escuela filma con un celular al alumno Emanuel Gómez en el baño, como resultado de ello el alumno lleva un cuchillo para amenazar a su compañera. Al mismo tiempo, surgen temas secundarios que apelan a las relaciones anteriormente planteadas. El personaje de la directora intentará mediar frente a la situación, obligando a los padres a resolver si el alumno Gómez viajará o no.

Sobre el relato y los personajes

La caracterización de los personajes del corto nos permite ir definiendo la configuración de un relato moralizante y didáctico. El primer aspecto se abstrae de la caracterización de rasgos y roles tipificados, en tanto el segundo surge a partir de la importante presencia de personajes ilustrativos⁴⁷ que, como tales, refieren a valores o ideas morales en relación a lo que debe ser un padre

⁴⁷ Siguiendo la clasificación de personajes propuesta por Philippe Hamon que distingue entre personajes imitativos (aquellos relacionados a personajes extratextuales, “reales” a las que se supone que se parecen), ilustrativos (personajes-tipo que representan ideas o valores) e independientes (aquellos que no guardan relación directa con un referente extratextual o cultural sino que existen solo en el texto) (Triquell, 2011).

(y por extensión de ese rol lo que debe ser un hijo) y la *autoridad moderna* para el caso de la directora del colegio que les exige resolver el conflicto sin atender a los antagonismos.

Con respecto a los rasgos podemos diferenciar entre rasgos conservadores y no conservadores. Finalmente en cuanto a los roles los personajes en su mayoría son padres y madres (la directora se incluye en este último) lo que prefigura su “deber hacer” ligado a normas de comportamiento social esperables en cada uno de ellos. En este sentido, los padres en general, instalan el antagonismo nuestros hijos/sus hijos que será construido en relación a los rasgos diferenciales de cada uno de ellos. Por ejemplo, los Rosales (French y Mariquita Sánchez de Thompson) al ser más conservadores, atacarán a los otros y defenderán sin mediar las pruebas en su contra. La madre de García en cambio se limitará a la defensa del hijo. Observamos también que los Rosales (French y Mariquita Sánchez de Thompson) y el padre de nombre Mariano (San Martín) son, también devenido de sus rasgos, moralizantes en la cuestión de la crianza de sus hijos y en otros temas se manifiestan intransigentes. Estos rasgos se ven contrariados por dos situaciones: la directora *acusa* a la hija de los Rosales de haber filmado al alumno Gómez “haciendo sus necesidades”. La acusación implica el develamiento de una conducta inapropiada de la hija que es sobrevalorada por su rol de estudiante abanderada.

El hijo de Mariano *evade* la presencia del padre, es así que ni lo percibe al momento de su participación en el acto a pesar de que vista un lujoso disfraz de, ni más ni menos que San Martín. Al respecto dice: “Mientras estaba haciendo emocionado a San Martín, mi hijo ni siquiera me miró”.

Por su parte, la directora en principio media en el conflicto pero termina obligándolos, a puerta cerrada, a resolverlo.

El personaje padre de García (Beruti) confronta con la moralidad de los Rosales y se muestra cercano al personaje de la madre de Gómez (negra mazamorrera) personaje femenino que hasta en el film ha sido desprovisto de nombre y apellido. Conmovido por el llanto de la mujer dice: “La gente que no se pone en los zapatos del otro en circunstancias como estas, me ponen como loco”. Este último personaje femenino es el más débil o vulnerable de todos, es la madre del niño que llevó un arma a la escuela, a quien se le reprocha no tener marido y a este hecho, Rosales, le adjudica ser la causa de la conducta del hijo. A este personaje tampoco se le reconoce el esfuerzo económico para el viaje de fin de curso, es decir, también se ve avasallada por cuestiones económicas.

La Sra. de Loreto asume el papel de mando y de autoridad devenido de su rol social de directora de escuela. Pero este rol avanza hacia los protagonistas con quienes confronta justamente “el deber hacer de padres y de adultos”. Por ejemplo al comienzo del corto les cuestiona, ante la pelea inminente entre los

padres García y Rosales, en tono irónico: “Pero por favor, hombres grandes ¿cómo vamos a explicar la situación a los chicos si ustedes se comportan de esta manera? ¿Quieren que los chicos los vean así?”. La directora espera que los padres adultos solucionen sus conflictos de manera madura y civilizada. Sin embargo, para que eso suceda los obliga encerrándolos en el aula. Esta reacción de la Sra. de Loreto no forma parte de los presupuestos actuales que definen cómo una directora debería mediar en la resolución del conflicto también de una manera “adulta y civilizada”. Las constantes disputas entre los padres y los incesantes llamados de atención de la directora hacia ellos, más el gesto final del encierro terminará por delinear la transformación de los personajes adultos en niños.

Un gesto que se repetirá dos veces en la directora es el olvido de los nombres de los padres –Estevez por Rosales, García por Gómez–, esto provocará el enojo del padre Rosales quien elevará fuertemente su voz y dirá “Rosales, nosotros somos los Rosales”. Ante ese hecho repetido, la directora se excusará diciendo “Es que estoy un poco nerviosa, tengo 3000 alumnos, imagínese”.

Los personajes de los niños son caracterizados por los dichos de los adultos, “Todos somos imperfectos frente a los hijos”, es quizás la frase que resume la imagen que los adultos tienen en relación a ellos. Según los adultos, el comportamiento de los hijos oscila entre el respeto y la indiferencia. Por ejemplo:

Rosales: “No estoy seguro de que mi hija vaya de viaje con esos delincuentes” [...] “mi hija es abanderada, mejor promedio, lo que hizo fue estudiar y no andar bolidando como hacen los otros por ahí”.

Padre que representa a San Martín: “Mi hijo nunca me dio bola” [...] “yo quería que mi hijo me viera imponente”.

Madre de Rosales: “Los chicos están pensando en otra cosa”

García: “Yo me acuerdo del hijo del señor llorando a moco tendido por la presión que le mete en todos los partidos para que haga goles”.

Madre de Gómez: (al respecto del conflicto) “mi hijo no es un asesino, metió la pata. Mi hijo reaccionó porque la venimos pasando mal, él no sabe o no supo cómo defenderse”.

Los niños aparecen, mediados por la tecnología: la primera imagen del corto es el video de un grupo de tres niños, haciendo explotar un globo en un envase de gaseosa, reproducidos en una computadora aparentemente desde una página de internet (tuvideo.com). Posteriormente aparece el video que responsabiliza a la hija de Rosales, donde aparece la filmación desde un celular, del chico Gómez en el baño. La directora acusa a la niña de haber enviado por mail al resto de los compañeros esa filmación. Las TIC’s aparecen en el relato siendo utilizadas por los niños de un modo negativo y, devenido de ello, una de las causas del conflicto principal.

Por último, los protagonistas portan disfraces de *personajes históricos* que resignifican ese primer conflicto. La mayoría de los personajes son reconocibles como parte de la historia: French y Beruti, Mariquita Sánchez de Thompson, San Martín; son criollos y pertenecen a la clase media. Se diferencia el personaje de la negra mazamorrera; este es un personaje anónimo y puramente anecdótico en la historia nacional. La vulnerabilidad del personaje ilustrativo, madre de Gómez, se complementa con la del personaje histórico, negra mazamorrera, la fragilidad se expresa en relación a tres signos: la condición económica, de género, de descendencia.

Conclusiones

El conflicto escolar de “Intolerancia” es la trastienda de los hechos principales de un acto del 25 de Mayo. Como sucede en varios relatos que integran los Cortos del Bicentenario, se recuperan una serie de pequeños relatos en el marco de los llamados grandes relatos históricos que conmemoran el Bicentenario. La recuperación de estas narraciones “menores” es una posición en sí misma, un intento de desmitificar la *heroización* de la Historia. Así el relato se presenta como un signo –en el sentido peirceano del término– que refiere a otras cosas: las situaciones escolares remiten metafóricamente a situaciones históricas, y a antagonismos en las relaciones sociales y humanas. En este corto esas pequeñas historias son evidenciadas, calificadas desde el título como *intolerantes*. Hemos dicho ya que el relato se presenta a partir de la caracterización de los personajes como altamente estereotipado, didáctico y moralizante. Sin embargo, el final abierto es una puerta directa a otros sentidos. Surgen cuestiones de clase, de ética, de relaciones íntimas y sociales irresueltas por los adultos. Quizás aquí haya una pieza clave e *Intolerancia* hable finalmente de los temas no resueltos tanto por los personajes de la historia cotidiana como por los de la Historia argentina. Los antagonismos presentes en el film permiten inferir un eje de relaciones nosotros/ellos: esto podrá verificarse entre aquellos que no quieren que el alumno García viaje, por ejemplo los Rosales –que se manifiestan en favor de pagar más por mayor seguridad, juzgan como negativa la “ausencia” del padre de García, tildan a los niños de delincuentes y niegan que su hija haya tenido que ver en el conflicto– y el padre disfrazado de San Martín –que sostiene una relación exigente y coercitiva con el hijo– y entre quienes quieren que viaje, que comprenden la actitud del niño como respuesta a un abuso por parte de la niña y por tal exigen disculpas de los padres y de la niña.

Este conflicto es un ejemplo del antagonismo propio de las relaciones humanas. La resolución democrática del mismo implicaría transformar ese antagonismo en agonismo, es decir, sin eliminar, ni relegar las pasiones sino reconociéndolas, legitimando el conflicto y movilizándolo hacia formas

democráticas. En el caso del corto esa salida no es viable, el último gesto es la directora cerrando la puerta del aula con llave, obligando a los padres a resolver la situación. El último gesto termina por configurar una transformación de los adultos en niños quienes obligados por la autoridad pero en su ausencia, deberán resolver nada más y nada menos que un asunto político.

Ficha Técnica de Intolerancia

Elenco: SILVINA BOSCO (Isabel), VICTORIA CARRERAS (Helena), CLAUDIO GALLARDOU (Marcos), NORMA PONS (Sra. De Loreto), CARLOS SANTAMARIA (Guillermo), LUIS ZIEMBROWSKI (Mariano) y FEDERICO TREGUER (Emanuel)

Dirección: JUAN JOSÉ JUSID

Guión: MARCELO CAMAÑO

Productora: LINTERNA MÁGICA S.A.

Producción Ejecutiva: LAURA BRUNO

Director de Fotografía: GABRIEL PEROSINO A.D.F.

Cámara: ALEJANDRO REYNOSO

Dirección de Arte: VALERIA JUSID

Edición de Sonido: SEBASTIÁN GONZÁLEZ

Montaje: CÉSAR D'ANGIOLILLO

Música: AVENIDA DE LAS CAMELIAS INSTRUMENTAL. Autor Desconocido
DBN / MI BANDERA. Juan Chassaing, Juan Ombroisi DBN

Ser útil hoy y también mañana Análisis de “Ser útil hoy” de Víctor Laplace.

Candelaria de Olmos⁴⁸

*Se va el tren, se va el tren
Y con él se va mi bien... Se va el tren*
(Fox-trot de Carlos Viván y Antonio Bonavena)



Fotograma de “Ser útil hoy” de Víctor Laplace.

Una lectura más o menos rápida de los cortos producidos a propósito de la celebración del Bicentenario y en el marco del proyecto *25 miradas, 200 minutos* permitiría conjeturar la persistencia, en muchos de ellos, de cierto revisionismo histórico. En “Ser útil hoy” de Víctor Laplace, “La voz” de Sabrina Farji y “Gente querible” de Leonardo Favio ese revisionismo se lleva a cabo a través del mismo procedimiento: la incorporación a la diégesis de frases y fragmentos de discursos que fueron pronunciados por ciertas figuras destacadas de la historia institucional y cultural del país.

En el caso de “Gente querible” la reproducción de esos discursos corre por cuenta de una voz *over* (la del propio Favio) y está precedida por una

⁴⁸ Es Licenciada en Letras, Magíster en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba y cursa el doctorado en Letras en la misma universidad. Se desempeña como Profesora Adjunta de Semiótica y como Profesora Asistente de Teoría Literaria, ambas en la Escuela de Letras, de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado diversos trabajos en las áreas de análisis del discurso audiovisual y literario, particularmente de la literatura argentina.

leyenda en letras impresas (“dijo San Martín”, “dijo Manuel Dorrego”, etc.) con la cual un enunciador fuertemente didáctico, se encarga de vincular los textos que va citando a los sujetos históricos que efectivamente los produjeron/enunciaron. “La voz” y “Ser útil hoy”, en cambio, apelan a la reproducción de audios de archivo que demandan del espectador una o varias competencias específicas: en principio, la capacidad de reconocer una voz o una frase, la capacidad de atribuirla a un sujeto y, por último, la de ubicarla en el contexto espacio-temporal en que ella fue dicha. El enunciador de “La voz”, sin embargo, es cooperativo y señala en los créditos lo que “Gente querible” explicita en la diégesis: la autoría de los discursos citados.⁴⁹ En cambio, “Ser útil hoy” no hace nunca esa operación, con lo cual la identificación de las voces que se reproducen a lo largo de casi nueve minutos queda absolutamente librada al saber de que disponga el destinatario.

Lo que quisiera explorar en este trabajo es, precisamente, la construcción que hace el corto de Laplace de la figura del enunciatario. Mi hipótesis de lectura es que a él se le exige una doble competencia: en principio, un saber acerca del pasado nacional (sus principales acontecimientos, sus protagonistas) que le permita identificarse en el colectivo *argentinos*; pero también un poder hacer o, más bien, un deber hacer, que se le impone en tanto se reconoce parte de ese colectivo. En este sentido, el enunciador puede ser poco didáctico pero es, definitivamente, didáctico-moralizante.

Se va el tren, se va lejos...

El corto se inicia con una cámara al hombro que, al interior de una estación (presumiblemente la de Retiro, en Buenos Aires), avanza hacia un tren detenido (en cuyo costado se lee, de hecho: “Trenes de Buenos Aires” y la dirección URL de la empresa). La ocularización es subjetiva: la cámara ingresa al tren al mismo tiempo que empiezan a escucharse, no los sonidos previsibles de la partida y llegada de otros trenes, sino los de una manifestación (silbidos, aplausos, abucheos) e inmediatamente la de una voz que pide “silencio en la sala”. Se trata de la primera de una serie de voces *over* que el espectador irá escuchando y, eventualmente, según sus competencias, identificando (esto es, atribuyendo a los sujetos históricos que las pronunciaron) conforme el tren avance... O retroceda. Porque, en rigor de verdad, las voces que el espectador escuche serán cada vez más antiguas.

A propósito de este procedimiento, quisiera hacer algunas observaciones. La primera es que si el relato invierte el tiempo de la Historia con mayúsculas (el de la Historia que está en el extratexto y que se cuele con cada voz que se

⁴⁹ Para los créditos, “Gente querible” reserva información acerca de las películas del mismo Leonardo Favio cuyos fragmentos se reproducen.

reproduce), en cambio, ello no afecta al tiempo de la pequeña historia narrada que tiene un carácter lineal y más bien sencillo: un tren que sale una mañana de Buenos Aires y que, tras un recorrido más o menos largo por paisajes diversos del territorio nacional llega, por la tarde y según veremos, a un paraje en medio del campo. La superposición frecuente de cuadros sugiere ciertos saltos temporales que llevan a suponer, sin embargo, que el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia. De igual modo, las voces reproducidas no dan cuenta de toda la Historia (nacional) y tienen acaso el valor de una metonimia.

Segunda observación: ya he dicho que la identificación de estas voces queda supeditada a las competencias del enunciatario, es decir a sus saberes acerca de la historia política y cultural del país que le permitan vincular las voces que escuche a los acontecimientos y personajes correctos. Y aunque la selección no es arriesgada, la demanda se hace cada vez mayor porque las voces son, evidentemente, cada vez más antiguas. En este punto, vale la pena aclarar dos cosas. En primer lugar: si digo que la selección no es arriesgada es porque, en rigor de verdad, se reproducen frases y fragmentos de discursos más o menos conocidos en la medida en que han sido apropiados por el discurso historiográfico o por otras formas discursivas (por ejemplo, aquellas que circulan por los medios masivos de comunicación). En segundo lugar: si digo que a pesar de ello, las exigencias al enunciatario son cada vez mayores es porque las voces van desde un presente compartido y fácilmente reconocible hacia un pasado más o menos remoto que acaso no todo el mundo comparte y conoce o que acaso no conoce de la misma manera. Ciertamente, en esta disposición o no de un saber que atañe al pasado del país y en el modo de adquisición de ese saber (como testigo o en forma indirecta) se juegan ciertas diferencias generacionales que no nos corresponde analizar aquí. Lo que en todo caso me interesa subrayar una vez más es que, en la medida en que nunca explícita las fuentes citadas, el enunciador de *Ser útil hoy* deposita una confianza máxima en los saberes de su enunciatario.

Tercera observación: a esta lectura –según la cual el tren de *Ser útil hoy* avanza en el espacio y retrocede en el tiempo– contribuye no solo la organización de los archivos de audio en el relato (de los más recientes a los más remotos), sino también el viraje, casi imperceptible, de la película color al blanco y negro, primero y al sepia, después, casi sobre el final.

Cuarta observación: el viaje del presente hacia el pasado que dejan leer sobre todo las voces (el audio) es un viaje de la ciudad hacia el campo según se infiere de las imágenes (lo visual). Y es que en efecto, después de escucharse la voz de Estela de Carlotto (“no son noventa y nueve los nietos encontrados: son ciento uno. Y faltan muchos más todavía”), las puertas que separan los vagones se cierran y una serie de sonidos intradiéuticos (un silbato, una bocina), anuncian

la partida. Desde entonces, la cámara –que se ha trasladado del interior del vagón a la locomotora– permanecerá fija y el que se mueva será el tren que irá avanzando de los suburbios de la ciudad hacia el campo. La representación de ambos espacios quedará confiada a ciertos elementos estereotipados de cada uno de ellos: las torres de departamentos versus las gallinas que caminan al borde de las vías; los reflectores de luz versus las vacas y, ocasionalmente, las enormes arboledas al costado del camino, etc. El movimiento del tren repone, así, cierta dicotomía cuya antigüedad se remonta a los relatos fundacionales de la nación (urbano/rural; Buenos Aires/el interior) pero que aquí aparece despojada, en principio, de la jerarquización y la valoración cívico-moral que aquellos les reservaban (civilización/barbarie). Sin embargo, algo se filtra de esos relatos fundacionales y lo que se filtra es un procedimiento: un modo de vincular el espacio con el tiempo que supone la construcción de toda una cronotopía (Bajtín, 1989: 237-409) con arreglo a la cual lo rural queda anudado al pasado y lo urbano al presente y, sobre todo, al futuro⁵⁰.

La última observación que quisiera hacer compete también a la relación que el corto de Laplace establece con ciertos relatos de fundación, particularmente aquellos que se remontan no ya a la generación del 37 (a la cual la historiografía clásica ha atribuido la fundación de la Nación), sino a del 80 (a la que se le reconoce, en cambio, la organización del Estado). Si para esa generación la inauguración de las vías férreas en gran parte del territorio nacional supuso la materialización de la idea de progreso que los animaba y si todo progreso supone avanzar hacia un futuro positivamente calificado, el tren de *Ser útil hoy* invierte estos significados y nos lleva, no hacia el futuro, sino hacia el pasado y, más aun, hacia el origen de la Nación que hoy somos. El oxímoron que se registra en el texto (el tren que avanza retrocediendo) se reitera hacia afuera de él, en la relación que este establece con otros paquetes textuales (el tren, antigua metáfora del futuro, nos lleva hacia un pasado igualmente antiguo).

Volver al futuro

Si el tren arranca con la voz de Estela de Carlotto, todavía se escucharán las voces de Cristina Fernández (“quiero reafirmar el compromiso de un proyecto político con la memoria, la verdad, la justicia”), inmediatamente después la de Néstor Kirchner (“no es rencor ni odio lo que nos guía en este día, es justicia

⁵⁰ Son de sobra conocidas las comparaciones que hiciera Sarmiento en su *Facundo* entre “la vida de Abraham” y la que llevaban los habitantes de la pampa o entre estos y la organización feudal de la Edad Media (Sarmiento, 2013: 38 y 39). En una investigación acerca de la literatura de frontera, Álvaro Fernández Bravo ha señalado hasta qué punto en los países latinoamericanos y en el siglo XIX el campo, el desierto y sus límites con el mundo civilizado habían sido siempre el lugar de lo pretérito, de suerte que viajar a la frontera suponía muchas veces realizar un viaje al pasado (Fernández Bravo, 1999: 18).

y lucha contra la impunidad”) y por último la de Hebe de Bonafini (“entonces es una cosa muy fuerte, para las Madres, estar acá con ustedes, ver el amor que tienen por nuestros hijos y por nuestra lucha”). En seguida y apenas el tren sale de la estación, las voces son sustituidas por la banda de sonido. El cielo está encapotado. El vidrio de la cámara está empañado y salpicado de gotas. Parece una mañana fría y lluviosa de invierno. La banda de sonido, y las voces lejanas de unos niños que juegan, acompañan su movimiento todavía lento. Atrás han quedado las otras voces, las que anclan el texto al presente que enunciador y enunciatario comparten. Pero, si todas ellas aluden a las políticas de la memoria y de derechos humanos que han sabido implementar los gobiernos sucesivos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández es porque funcionan, además, como clave de lectura, como anticipación de la operación que el propio corto efectúa: hacer memoria, revisar el pasado nacional. Ello empieza a hacerse evidente para el espectador cuando, casi un minuto más tarde, se escucha la voz del expresidente Eduardo Duhalde: “El que depositó dólares, recibirá dólares” y la de un periodista anunciando la llegada del helicóptero que se llevará a Fernando de la Rúa de la Casa Rosada. Como se ve, el viaje del presente hacia el pasado es gradual aunque levemente acelerado: a la transmisión televisiva de 2001 le sigue la conocida y vaga promesa de campaña de Carlos Saúl Menem (“no los voy a defraudar”), la afirmación entre rotunda y triunfal de Raúl Alfonsín al cabo del levantamiento carapintado (“¡La casa está en orden y no hay sangre!”) y la no menos rotunda del fiscal Strassera en el Juicio a las Juntas (“Señores jueces, nunca más”).

Como si fuera la máquina del tiempo un poco rudimentaria de una vieja película de ciencia ficción, el tren va hasta el calamitoso comienzo del siglo XXI, pasa por alto la última década del siglo XX⁵¹ y retrocede hasta la del 80 deteniéndose en fechas que, para usar la metáfora del viaje que el propio texto propone funcionan casi como mojones en el camino recién transitado de la historia nacional: 1989, 1987, 1985. Finalmente, un movimiento hacia adelante: 1986 y el gol de Maradona a los ingleses en la voz Víctor Hugo Morales. Después sigue un nuevo silencio que, a diferencia del anterior, no acompaña un salto temporal sino acaso uno temático porque las voces que se escuchan a

⁵¹ Es como si los 90 no pudieran ser dichos. También en “La voz”, la mujer –especie de médium por la que hablan los fantasmas de la nación (el Che, Videla, Galtieri, etc.)– no puede, sin embargo, reproducir la voz de Menem (cuya promesa aquí no es ya no defraudar a los argentinos sino llevarlos a la estratósfera). Otras producciones de lo que en otra parte hemos llamado la “Argentina del Bicentenario” (Savoini/de Olmos, 2012) registran la misma imposibilidad. Como si el menemismo se hubiera vuelto ilegible, o tabú, o uno de esos períodos de la historia con los cuales no cabe siquiera dialogar. En la serie Marcianos emitida por Canal Encuentro la historia es objeto de un relato que adopta las formas de una clase magistral. Los noventa, sin embargo, son representados de manera indirecta: en un sueño-pesadilla que padece el economista que hace las veces de profesor. Para un análisis de la serie Marcianos cfr. mi trabajo incluido en el volumen antes señalado (Savoini/de Olmos, 2012: 107-138).

continuación –mientras el tren avanza aun por las afueras de Buenos Aires– no son ya la de sujetos vinculados a la historia político-institucional del país, sino a su desarrollo cultural (Borges recitando la *Milonga de dos hermanos*, Manuel Fangio dando una entrevista, etc.). Entre una y otra se produce una pausa más o menos breve sin que deje de sonar la música extradiegética. Una última pausa más prolongada y una serie de sonidos que se superponen a la banda sonora y que tienen carácter bélico (las repeticiones de una ametralladora, un avión que surca el cielo) preceden a la voz de Galtieri (“¡Si quieren venir que vengan: les presentaremos batalla!”) que nos lleva hasta Malvinas, el fin de la dictadura y el comienzo de la década del 80. Entonces, como al principio y al final del relato, los sonidos son los de la diégesis: por única vez, el espectador podrá escuchar el andar cansino y sincopado del tren que avanza por las vías y sobre el cual, enseguida, se superimprime la voz de Jorge Rafael Videla refiriéndose a los desaparecidos en esa intervención tristemente célebre y definitivamente cínica: “Es una incógnita, es un desaparecido; no está”. Al cabo de una nueva pausa, se escuchan dos voces difícilmente reconocibles: el grito de un hombre, primero; el susurro de una mujer, después (¿acaso el de Isabel Sarli en alguna de sus memorables películas?). La música no volverá a oírse sino después de un fragmento del discurso que Estela Martínez de Perón pronunciara al asumir la presidencia (“...asumo, institucionalmente, la primera magistratura del país”) y al que le siguen el de Balbín tras la muerte de Perón (“este viejo adversario despide a un amigo”) y el del propio Perón dirigiéndose a sus seguidores por última vez (“llevo en mis oídos la más maravillosa música que para mí es la palabra del pueblo argentino”).

Como se ve, el tren sigue retrocediendo en el tiempo aunque avanzando en el espacio: para cuando se escucha la voz de Perón, una superposición de cuadros convierte al suburbio en un paisaje definitivamente rural y a la mañana nublada en un soleado mediodía. Sin que el paisaje se modifique, una serie de nuevas superposiciones nos hacen retroceder a saltos en la Historia. De pronto las voces remiten otra vez, no a los acontecimientos políticos sino a ciertos productos de la cultura y, más precisamente de la industria cultural: aunque difícilmente identificables (porque además se confunden unas con otras), ellas pertenecen, con toda probabilidad, a fragmentos de películas y/o de programas televisivos y radiales.⁵²

El tren ha llegado a la década del 60 porque ahora se escucha la voz de Agustín Tosco aludiendo a “lo que nosotros llamamos el glorioso Cordobazo” y la de Arturo Illia reclamando “perfeccionamiento” para la democracia argentina. Simultáneamente, el tren pasa por el medio de una estrecha arboleda y la imagen vira del color, al blanco y negro.

⁵² Si acaso estas voces aluden al surgimiento de la televisión privada en Argentina, ello resulta –al menos para esta espectadora– difícil de determinar.

Tras una nueva superposición de cuadros hemos llegado al comienzo de la década anterior: al 17 de octubre de 1951 y a la voz de Perón que dice hacer pública su “gratitud y mi profundo agradecimiento a esta mujer incomparable de todas las horas”. Por una vez, el relato avanza conforme la Historia y de 1951 pasamos a 1952 y a las transmisiones radiales y televisivas que dicen la muerte de la “mujer incomparable”: Eva Perón. Después... las voces se confunden: un hombre dice en italiano que Argentina lo ha recibido con los brazos abiertos, otro alude a algo que ha ocurrido en 1886 y un tercero anuncia que “en Chivilcoy nació el teatro argentino”. De todas maneras, ya no son las voces—cuándo y por quiénes fueron proferidas— las que funcionan como indicios de los acontecimientos de la historia nacional, sino aquello que ellas dicen o más bien sugieren. Dicho de otro modo, ya no es el contexto sino el contenido lo que el espectador debe reponer: la inmigración, el circo de los Podestá y su representación de Juan Moreira⁵³. Estamos a principios de siglo XX, a finales del XIX y enseguida un poco más atrás, acaso en 1853, porque ahora una voz recita el Preámbulo de la Constitución Nacional desde el comienzo hasta el párrafo que involucra a “todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino”⁵⁴. El paisaje se ha vuelto cada vez más agreste, el tono ha virado del blanco y negro al sepia y el cuadro se ha visto reducido por una sombra negra de límites difusos pero que en todo caso enmarca la imagen, ahora defectuosa y llena de pelillos y rayas intermitentes como si de un celuloide viejo se tratara. Asimismo, los sonidos han vuelto a ser los de la diégesis pero están apagados por cierta “fritura” que, desde luego, contribuye a dar esa impresión de antigüedad y, con ello, a hacer verosímil el relato: hemos llegado al final de las vías y al comienzo de la Historia.

Hombres trabajando

Entonces el tren se detiene. Buenos Aires ha quedado en ese futuro ya remoto. Lo que hay ahora es campo y, a lo lejos, una figura humana. Es la primera que se ve en todo el corto cuyo procedimiento—aquél por el cual, y según hemos señalado, se apela fuertemente a los saberes del enunciatario— consiste, precisamente, en eludir las figuras humanas para dejarnos solo sus voces. La cámara se acerca. Las figuras ahora son dos. Se trata de un par de gauchos que están trabajando la tierra con picos y palas. La atribución de la etiqueta “gaucho” corre por cuenta del enunciadador que la explicita en los créditos, pero también

⁵³ Como es sabido es en 1886 y en Chivilcoy, cuando los Podestá representan por primera vez Juan Moreira en forma no ya de mimodrama sino de pieza teatral con diálogo. Se considera que este evento dio origen al teatro nacional.

⁵⁴ La omisión del último párrafo (“invocando a la protección de Dios, fuente de toda razón y justicia, ordenamos, decretamos y establecemos esta Constitución para la Nación Argentina”) es significativa y supone una laicización del preámbulo y, acaso con ello, la apelación a un colectivo mayor de espectadores no determinados por sus creencias ya no cívicas sino religiosas.

se infiere de los atributos de los personajes (básicamente de la vestimenta), del PN que desarrollan (trabajar la tierra) y del espacio en que lo llevan a cabo (el campo, eventualmente, la pampa). La cámara se acerca aun más hasta hacer un plano medio de uno de los gauchos que se ha erguido, se ha quitado el sombrero y pasándose una mano por la cara y con un levísimo acento español, se pregunta o acaso le pregunta a su compañero: “¿Qué será el país a los doscientos años?”. A lo que el otro (al que la cámara se vuelve y enfoca en un plano entero) responde: “No lo sé. Lo bueno es ser útil hoy”. Al cabo de este diálogo brevísimo la cámara vuelve a alejarse hasta hacer un gran plano general antes del fundido a negro.

Recién al final de la historia narrada, al final de este viaje que nos ha llevado al principio de la Historia (nacional), el enunciador desambigua el sentido más bien rudimentario del título del corto. En este punto, al enunciatario le toca en suerte no ya adivinar el origen de unas voces, sino llenar de sentido la forma vacía del deíctico “hoy”. Y ello porque si la eficacia narrativa del relato descansa en la capacidad del espectador de reconocer adecuadamente esas voces y el contexto en que ellas fueron dichas, su eficacia didáctico-moralizante, en cambio, su valor de fábula y de *exemplum*, se aglutina en ese deíctico y depende de la operación que el espectador haga con él. Claro que esa operación está direccionada por la inversión temporal que el enunciador propone: el “hoy” de estos gauchos que procuran “ser útiles” no para el futuro sino para *su* presente, debería ser, en el extratexto, el “hoy” de un espectador igualmente anónimo que, situado en el siglo XXI, adhiere a esa máxima no solo en un plano cognitivo –lo que implicaría apenas un *estar de acuerdo*–, sino también pragmático, lo cual supone un hacer similar o igual al que realizan los gauchos en el texto. Para decirlo en términos greimasianos: el “ser útil” deja a los gauchos (en el texto) y, eventualmente, al espectador (en el extratexto), en el lugar de sujetos de hacer individuales que ponen o deben poner en conjunción a un sujeto de estado colectivo (el país) con objetos cuya naturaleza no se precisa pero que, en cualquier caso, son objetos de valor. Presumiblemente la consecución de ese programa solo puede llevarse a cabo mediante la realización de un único programa de uso: trabajar. Ciertamente, que el espectador quiera llevar a cabo ese programa depende no solo de la lectura adecuada que haga del deíctico, sino de cierta identificación que pueda realizar con esos gauchos arquetípicos que, situados en un tiempo originario, casi mítico y por lo mismo legítimo y legitimante, se le parecen en algún sentido: son, como él –y a diferencia de los sujetos cuyas voces se han citado– anónimos.

En este punto tal vez habría que conjeturar la construcción de una oposición entre *hablar* y *hacer* que es frecuente en otras formas discursivas (en publicidades de campañas políticas, por ejemplo) y que privilegia el

segundo término en desmedro del primero. Asimismo, la sugerencia de que en el origen de la nación hay hombres trabajando refuta la presunción de ciertos relatos fundacionales –aquellos que, como los de Sarmiento, estigmatizaron al gaucho atribuyéndole pereza e indolencia⁵⁵– y de algunos más cuyo carácter atemporal los eleva a la categoría de mitos, uno según el cual los argentinos “somos peculiarmente ineptos, vagos e incapaces” (Grimson, 2012: 56).

En cualquier caso, si el enunciador puede proponerle al enunciatario “ser útil hoy” y trabajar para “el país”, es porque estima que es competente para ello, pero sobre todo porque lo considera parte de un colectivo que lo involucra. En este sentido, la cámara subjetiva funciona a modo de un nosotros inclusivo y el juego con los archivos de audio y la inversión temporal, como una suerte de prueba calificante: si el espectador logra jugar el juego (y jugarlo bien) es porque pertenece al colectivo y si pertenece al colectivo entonces la invitación a ser útil (hoy como ayer; hoy y mañana) ya no es invitación sino mandato, deber hacer.

Al enunciatario se le exige, pues, una competencia de orden cognitivo (saber identificar las voces de ciertas figuras públicas y destacadas de la historia nacional y reconocerse así en el colectivo), y otra de orden pragmático y de carácter deóntico (poder/deber trabajar *ahora* como otros lo hicieron *antes* y siempre en beneficio de ese colectivo que a nivel de superficie aparece lexematizado como “país”). Digamos para terminar que la confianza depositada en el saber del enunciatario es, sobre todo, confianza en la existencia de una memoria colectiva.

Consideraciones finales

Como bien señala Elizabeth Jelin, (2002) la noción de “memoria colectiva” le ha demandado ríos de tinta a las ciencias humanas y su pertinencia puede ser discutida. En cualquier caso, la autora señala tres ejes para abordar el estudio de la memoria: uno compete a quién recuerda (¿sujetos individuales o colectivos?), otro a qué se recuerda (y, por defecto, qué se olvida) y un tercero a cómo y cuándo se recuerda. El corto del que nos hemos ocupado –y acaso todos los del proyecto “25 miradas...”– ameritaría, sin duda, un análisis en estos términos que atienda a la selección que se realiza del pasado reciente o remoto (lo que es digno de ser recordado), para qué sujetos y desde qué

⁵⁵ El gaucho no trabaja –señalaba Sarmiento en su *Facundo*– el alimento y el vestido lo encuentra preparado en su casa; uno y otro se lo proporcionan sus ganados, si es propietario; la casa del patrón o del pariente, si nada posee. Las atenciones que la ganadería exige, se reducen a correrías y partidas del placer” (Sarmiento, 1963: 38). Una apreciación semejante –que quizá y según la hipótesis de Adolfo Prieto (1996) Sarmiento copió– hicieron algunos viajeros que visitaron la pampa a comienzos del siglo XIX, entre ellos Darwin (1997: 191), Mac Cann (1985: 125) y Bond-Head (1986: 54).

presente⁵⁶. En este trabajo hemos querido explorar apenas la configuración del enunciatario, que sin embargo, y como hemos visto, descansa sobre la presunción de esa memoria colectiva a que nos referimos: la confianza del enunciador en su capacidad de saber, en su capacidad de recordar, en su capacidad de memoria es, después de todo, confianza en el colectivo mismo, en la existencia de eso que usualmente definimos como nación y que Benedict Anderson denomina “comunidad imaginada”. Si la nación es *imaginada* dice Anderson, ello obedece a que “aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 2000: 23). Es la confianza máxima en esa *imagen* de comunión lo que en *Ser útil hoy* permite hurtar las *imágenes* y dejarnos solo con las palabras, con las voces que todos sabremos reconocer.

Ficha Técnica de Ser útil hoy

Elenco: CASCO RAFAEL ISIDORO VIDORO (Gaucho 1) y EDUARDO RODRÍGUEZ DEL PINO (Gaucho 2)

Dirección: VÍCTOR LAPLACE

Guión: VÍCTOR LAPLACE/ DIEGUILLO FERNÁNDEZ

Productora: CARROUSEL FILMS

Producción Ejecutiva: ROCÍO SCENNA V.

Director de Fotografía: LEANDRO MARTÍNEZ

Dirección de Sonido: CARLOS ABBATE

Edición de Sonido: MARCOS ZOPPI

Edición: ALEJANDRO PARYSOW

Estudio de Edición: CUADRO A CUADRO

Música Original: DAMIÁN LAPLACE

Coordinación Material Archivo: AGUSTÍN LECCHI

Fuentes de Archivo: ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN / RADIO NACIONAL / MUSEO DEL CINE

⁵⁶ En este sentido, no es casual el espacio diferencial reservado en *Ser útil hoy* a la última dictadura (negativamente calificada) y a los dos gobiernos de Perón (calificados positivamente en virtud de las frases y discursos con que se elige recordarlos). Acaso la calificación positiva/negativa del pasado que se elige recordar corra por cuenta, también ella, del enunciatario. En cualquier caso, es posible que esa calificación involucre estados pasionales que también sería oportuno analizar habida cuenta de que, como señala la propia Jelin, el contenido de la memoria involucra no solo “saberes, creencias, patrones de comportamiento” sino también “sentimientos y emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social, en los procesos de socialización, en las prácticas culturales de un grupo” (Jelin, 2002: 2).

La construcción de la Nación en el corto El Abuelo de Alberto Lecchi

Selva Ilardo⁵⁷

En memoria de mis abuelos
José Semczuk, Anita Costeski,
Miguel Ángel Ilardo y Santa Sanfilippo.



Fotograma de “El Abuelo” de Alberto Lecchi.

Introducción

El Abuelo es un cortometraje con guión y dirección de Alberto Lecchi realizado en el año 2010 en el marco de la convocatoria *25 miradas/200 minutos - Los cortos del Bicentenario*. Con la intención de homenajear a la Nación a través del cine, se convoca a directores, productores y artistas con la consigna de narrar un hecho ubicado temporalmente dentro de los 200 años de historia de la Nación Argentina. Lecchi responde a través del relato de un trabajador,

⁵⁷ Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Diplomada Superior en Ciencias Sociales con mención en Gestión de las Instituciones Educativas por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Cursa el Doctorado en Humanidades en la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente es Docente en las cátedras de Teoría de la Comunicación 1 y 2 correspondientes a la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Investigadora del CIUNT. Docente de nivel terciario en Carrera de Comunicación y Periodismo. Ha sido docente en el nivel medio y capacitadora en temáticas vinculadas a la comunicación. Integra el proyecto *Mirando 25 miradas*.

hijo de inmigrante, que rememora las contradicciones y conflictos con que la Nación se construye. En el corto, la historia de la nación es el discurso que sostienen quienes detentan el poder político y económico en conflicto con los trabajadores que son excluidos sistemáticamente de los beneficios que genera el trabajo de la tierra. Lecchi representa en el corto la lucha de los trabajadores desde el peronismo, por lo cual, su enfoque podría observarse como marcado políticamente al excluir otras luchas de trabajadores, como la de los socialistas, comunistas, radicales, entre otros. A pesar de esto Lecchi promueve muy satisfactoriamente la reflexión acerca de la conformación del poder y de la participación de diferentes sectores en la construcción de la Nación Argentina.

Un abuelo con historia

Un abuelo septuagenario, quien será el protagonista del corto, se encuentra en un bar al momento de ser entrevistado por un periodista, que cubre desde Plaza de Mayo, la asunción del Presidente Raúl Alfonsín en diciembre de 1983. Frente a la algarabía de la gente en la plaza, y a la pregunta del periodista: ¿Usted es argentino?, el abuelo reflexiona sobre su propia historia enlazada en todo momento con la historia de la clase trabajadora y de la Nación, su pasado y su futuro. El corto podría enmarcarse como documental con algo de ficción, ya que utiliza fotos de archivo y hace referencia a acontecimientos históricos específicos, como la llegada de inmigrantes, el Grito de Alcorta y la creación de la Federación Agraria Argentina, los discursos de Perón, el Cordobazo, entre otros. Las imágenes que se muestran del pasado tanto en fotos como en filmaciones están en blanco y negro y son material del Archivo General de la Nación. Las voces de estos archivos corresponden a locutores, reporteros, a Juan Domingo Perón, a la multitud que se manifiesta públicamente. También se escuchan los disparos, las explosiones y los sonidos de los aviones sobrevolando las plazas cuando se reprimían las manifestaciones. La música suena de fondo, acompañando el modo intimista del relato o aportando al dramatismo de las situaciones más violentas de la historia del país.

El relato cronológico que el abuelo hace de la historia de su vida va hilándose con la historia de la clase trabajadora y de la Nación. Va describiendo sus roles familiares, como hijo y abuelo y su rol social en la etapa adulta, como trabajador agrario primero y fabril después, también como sindicalista, lo que implicó muchas veces una lucha muy riesgosa. Este tipo de relato simula ser biográfico porque el personaje si bien puede identificarse con una situación general, no adquiere la especificidad que le da un nombre y apellido. Igualmente cobra validez como relato subjetivo, por la utilización de recursos como la narración en primera persona, el tono intimista y los primeros planos. En la narración del corto se establecen relaciones entre lo subjetivo de la vida de este abuelo que

incorpora a su experiencia lo objetivo de la estructura social haciendo posibles los diversos procesos de reproducción de la organización de la sociedad. A continuación analizamos algunas de esas relaciones.

El pasado escindido

En la descripción que realiza el abuelo acerca de las luchas que tuvo que afrontar su padre se vislumbran las contradicciones de una Nación que nace escindida. El concepto de Nación escindida pertenece a Homi Bhabha quien sostiene que la Nación es una construcción cultural que está separada, por un lado como narración, como el discurso cronológico y homogéneo de la historia que da origen a la Nación y por otro lado como diseminación, en el que se plasman los discursos de minorías, donde las temporalidades y la heterogeneidad prevalecen. “Nos enfrentamos con la nación escindida dentro de sí misma [*itself*], articulando la heterogeneidad de su población” (Bhabha, 2002: 184, resaltado en el original). Por un lado, la construcción discursiva de la nación como narración, el discurso que las clases dominantes que ostentan el poder económico y político realizan a partir de 1910, gobiernos conservadores, liberales y militares que afianzan una nación capitalista, que excluye sistemática y cíclicamente al trabajador. Por otro lado encontramos, lo que sería el discurso de la diseminación, de los silenciados, que sería el punto de vista de los trabajadores, los inmigrantes europeos empobrecidos, los peones rurales, los trabajadores fabriles, las organizaciones de los trabajadores y los sindicatos que fueron aniquiladas en la década del setenta.

También se observa en el relato del corto, una asociación predominante entre la lucha de los trabajadores y el peronismo, sin tener en cuenta las luchas de los movimientos obreros socialistas, o el Yrigoyenismo, por ejemplo. Además, cuando el abuelo señala los logros de los trabajadores hace referencia a vacaciones, nivel de vida, ciertos parámetros que de algún modo se miden con la lógica capitalista sobre los derechos obtenidos.⁵⁸

El abuelo reconoce como hegemónica una oligarquía que celebra el centenario mientras los trabajadores realizan lo que se llamó la Huelga del Centenario. El discurso acerca de una nación próspera que se difundía en Europa se contrapone a la Ley de inmigración, la Ley de residencia, la persecución a los trabajadores que reclamaban derechos y luego se organizan en diversas asociaciones. El abuelo ejemplifica la lucha organizada de los peones agrarios con la llamada Federación Agraria surgida en Santa Fe a partir de la rebelión de pequeños y medianos arrendatarios rurales en lo que se denominó “El grito de Alcorta”.

Ambos discursos sobre la nación se articulan en la autobiografía del abuelo, generándole contradicciones, porque lo que dice la clase dominante de la grandeza

⁵⁸ Agradezco a la Lic. Laura A. Abratte sus aportes a este párrafo, con sus comentarios contribuyó a plantear y profundizar posibles vías de análisis del cortometraje.

y fortaleza del país, no se corresponde con las experiencias de las mayorías trabajadoras excluidas. Esto le provoca un escepticismo y descreimiento de los procesos políticos, que lo llevan a sospechar inclusive de los gobiernos elegidos democrática y masivamente como el de Raúl Alfonsín en 1983, con el que inicia el cortometraje e indica el presente del relato. Además, minimiza la influencia que los medios de comunicación tienen en la formación de la opinión pública, en la construcción de la hegemonía y descreo de las políticas públicas que reglamentan el trabajo, la posesión de la tierra y de los bienes de capital y de producción como factores de transformación.

“Yo crecí en ese ambiente escuchando a mi papá y a otros campesinos” dice el abuelo desde la imagen del rostro en primer plano. En los años de juventud el abuelo decide ir a buscar trabajo a Buenos Aires y se siente interpelado por primera vez como trabajador el 17 de Octubre de 1945 por el discurso del General Perón, “era la primera vez que nos hablaban a nosotros los trabajadores”: hay un reconocimiento del obrero como sujeto de la historia. En dicha oportunidad se reconoce al trabajador, pero también al afirmar que era la primera vez que los interpelaban se omiten las luchas históricas del movimiento obrero. En Buenos Aires, el abuelo, se emplea en fábricas y participa en los sindicatos, “existe –sostiene– una participación de los trabajadores en las problemáticas de las fábricas”. Las imágenes muestran fábricas funcionando y marchas de trabajadores en la vía pública. Los trabajadores alcanzan un buen nivel de vida, obtienen las vacaciones pagadas, aguinaldo, se muestran niños de vacaciones en la playa. “Una participación real en los problemas del país” afirma el abuelo mientras se muestra una plaza llena de personas vitoreando a Eva Duarte y a Juan Perón. En el corto esta etapa se manifiesta para los trabajadores como una primavera, que culmina con la llegada de “los gorilas” al poder en 1955 con el Golpe de Estado de la Revolución Libertadora.

El abuelo continúa el relato describiendo la violencia con la que actuaban los trabajadores, los sindicatos, los levantamientos populares, todos reprimidos con más violencia aún por las fuerzas del gobierno. “Durante esos años la consigna era la vuelta de Perón, pero pasaban los años y la mayoría del pueblo seguía proscripta” sostiene el abuelo desde un primer plano con tono intimista. Suena también una música dramática de fondo y los aviones disparando a Plaza de Mayo, se muestran incendios y cuerpos tendidos en la plaza. La violencia tuvo su pico máximo a fines de los 60 con los levantamientos populares, por ejemplo el Cordobazo. Las imágenes acerca del Cordobazo refieren a la represión de los manifestantes por parte de las fuerzas del Estado el 29 de mayo en el que confluyeron trabajadores y estudiantes por miles. El protagonista guía la mirada del espectador hacia esas imágenes de archivo televisivo ya que las observa dando la espalda al espectador. “La protesta fue multitudinaria,

los manifestantes superaron a las fuerzas policiales en lo que consideramos el glorioso Cordobazo” expresa la voz en off. El abuelo cuenta que el primer interrogante que tuvo sobre la lucha de los trabajadores fue en 1973, en Ezeiza y con el discurso del 1º de mayo de 1974 en la Plaza de Mayo por el entonces Presidente Juan Domingo Perón. Hay una escalada de violencia entre los grupos de izquierda y los de derecha, que se agrava con la muerte de Perón y la sucesión en la presidencia de su viuda Isabel Martínez. “Los mismos jefes sindicales elaborando las listas negras de las fábricas... eso fue el prólogo de lo que vino después, el desastre de la dictadura. Y lo que sigue es historia conocida, secuestros, torturas, desapariciones”, afirma el abuelo mientras transcurren las imágenes de la asunción del presidente de facto Jorge Rafael Videla.

El interrogante que afirma tener el abuelo sobre la lucha de los trabajadores no es explícito, más bien es un cuestionamiento a la violencia, a las traiciones. Deja entrever que las clases dominantes capitalistas –de la mano de una política económica que destruyó la industria nacional– se han encargado de hacer desaparecer la cultura obrera, sembrando el individualismo y el miedo a la participación política.

“Hubo otra desaparición que parece que no fuera tan importante que es la desaparición de la clase obrera, los sindicatos intervenidos, los contratos de trabajo no reconocidos, la sensación de miedo que le metieron a la gente de participar en la política, el individualismo, yo no digo que esto algún día no vaya a cambiar pero si cambia no va a ser por lo que pase en la televisión...”.

El abuelo sostiene que la lucha obrera no se dirime en los medios de comunicación, probablemente por observar que la propiedad de los mismos está en manos de la clase capitalista y que por lo tanto, la lucha de los trabajadores se realiza en desventaja.

La participación individual, una esperanza para el futuro.

La participación fugaz en escena de la nieta deja planteada la idea de futuro, de que la lucha no terminó, proyecta de alguna manera un final abierto, porque si bien las cosas fueron y son para él como se describe en el corto, la presencia de un niño señala una esperanza. La referencia al futuro se representa con algo de pesimismo y mucho de incertidumbre, en frases como: “Yo no digo que las cosas no puedan cambiar, pero si cambian no va a ser por lo que pasan en la televisión, sino por lo que cada uno pueda hacer desde el trabajo, desde su casa, desde su barrio”. El cambio no pasa por las personas buenas o malas que llegan a la presidencia comenta el abuelo sin terminar de explicitarlo “acá el problema es otro, mucho más importante”. Se deja planteado que el poder no es político sino económico porque las personas que llegaron a la presidencia han actuado

favoreciendo en mayor o menor medida a los capitalistas frente a los que la clase obrera busca organizarse, resistir y defender sus derechos.

Cabe destacar que el individualismo que marca el abuelo y que aparece en la expresión: “el cambio puede pasar por lo que cada uno pueda hacer”, está negando las posibilidades del cambio por medio de las luchas sociales y organizadas. Además minimiza la influencia que los medios de comunicación tienen en la formación de la opinión pública, en la construcción de la hegemonía, del “sentido común” y descrea de las políticas públicas que reglamentan el trabajo, la posesión de la tierra y de los bienes de capital y de producción. En el corto se recorre la historia de la lucha de los trabajadores asociadas a algunas organizaciones, protagonizando algunas revueltas, señalándose algunos logros apoyados por el poder político por ejemplo durante el gobierno de Perón. No obstante, sin conseguir doblegar al poder económico, que aparece señalado, en los festejos del primer centenario, durante los gobiernos conservadores, liberales y militares, y como los dueños de los medios de comunicación. En la expresión final de Rodolfo Walsh (Walsh, 1968: 2) se sintetiza esta inquietud del enunciador, que consiste en que las clases dominantes se arrojan la propiedad de todas las cosas, inclusive de las luchas de los trabajadores, de la historia que termina siendo la historia oficial, que se escribe también en los medios de comunicación. Como lo explica Alejandro Grimson cuando hace referencia al concepto de nación escrita de Homi Bhabha como la historia oficial de la nación:

Los periodistas son productores privilegiados de representaciones colectivas y coadyuvan en la fabricación cotidiana y reproducción de las categorías de pensamiento... Los medios de comunicación constituyen una dimensión central de la nación escrita a través de la elaboración cotidiana de la actualidad, y en menor grado de la historia y el porvenir. (Grimson, 2002: 16 y 22)

La lucha colectiva se pierde, cada lucha parece la primera, en el corto no se llega a profundizar sobre las luchas como colectivas y hacia el final vuelve a aparecer el individualismo, “lo que cada uno pueda hacer desde su lugar”. De esta manera el audiovisual plantea el cuestionamiento sobre las posibilidades de una lucha de trabajadores que no puede unirse frente al capitalismo, se muestra una lucha disgregada a la que se critica, se muestra el esfuerzo individual difícil de sostener pero imprescindible para la acción y los logros sociales, y se muestra el poder económico de las clases dominantes organizando la vida y los derechos de los trabajadores, inclusive los derechos a la información, comunicación y expresión.

El corto cierra con la frase de Rodolfo Walsh (1968) a la que se hizo referencia anteriormente y que de alguna manera responde al problema que le genera inquietud al abuelo:

Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes y mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo separada de las luchas anteriores: la experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia parece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas. Esta vez puede que se corte el círculo. (Walsh, 1968: 2)

No es explicitada la manera en que el círculo pueda romperse, en el corto sólo aparece esa luz de esperanza en la cita de Walsh al final, con la presencia de la nieta y la convocatoria a la acción comprometida y responsable de cada uno.

Una reflexión subjetiva y social ineludible

El corto *El Abuelo* de Alberto Lecchi resulta conmovedor y movilizador porque interpela al espectador, que puede reconocer algo de su propia historia en la historia del protagonista y de la Nación. Genera una reflexión sobre lo subjetivo de la vida y lo objetivo de la estructura social, valora la participación individual y comprometida en la política y en el trabajo. El relato acerca de una nación que nace y se desarrolla dividida es la manera que elige el director para hacer su análisis y crítica. Pero Lecchi, no plantea concretamente una posibilidad de cambio, más bien se observa desconfianza hacia las instituciones políticas democráticas, hacia las organizaciones sociales y sindicales, hacia los medios de comunicación, ya que en su mayoría han sido cooptados por el poder económico, situación que se extendió y profundizó durante la presidencia de tendencia neoliberal de Carlos Menem. Se puede observar como advertencia en el corto y a modo de conclusión de este trabajo, que el establecimiento de las instituciones democráticas políticas y de la sociedad civil no aseguran por sí solas el bienestar de la población y que es imprescindible la participación de los trabajadores.

Ficha técnica de El Abuelo

Elenco: MIGUEL DAO (Entrevistado), DANIEL RONCOLI (Notero), LOLA TORAL (Nena) y FABIÁN REYNOSO (Mozo)

Guión y Dirección: ALBERTO LECCHI

Productora: ZARLEK PRODUCCIONES

Producción Ejecutiva: ROCÍO SCENNA V.

Director de Fotografía: HUGO COLACE

Director de Sonido: CARLOS ABBATE

Edición de Sonido: MARCOS ZOPPI

Edición ALEJANDRO: ALEM

Estudio de Edición: CUADRO A CUADRO

Música Original: JULIÁN VAT

Coordinación Material de Archivo: AGUSTÍN LECCHI

Material de Archivo: ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

La nación es la lengua. Acercamiento a “Nueva Argirópolis” de Lucrecia Martel

Daniel Gastaldello⁵⁹



Fotograma de “Nueva Argirópolis” de Lucrecia Martel.

La anécdota del texto “Nueva Argirópolis” (Lucrecia Martel, 2010) gira en torno a la dilucidación de un problema. Agentes de Prefectura encuentran “Un femenino y cuatro masculinos sin documentación” (minuto 00:20) intentando hacer algo que no sabemos en qué consiste. Surgen entonces las preguntas del texto: ¿por qué un grupo de sujetos es encontrado transgrediendo un límite geográfico-político en balsas precarias? Las acciones siguientes se desarrollarán en torno a este problema, el cual desencadenará una serie de procedimientos burocráticos para esclarecer esta situación, a cargo de un grupo de policías y especialistas: ¿quiénes son estos sujetos migrantes?, ¿de dónde vienen?, ¿cuál es su objetivo?, ¿qué los moviliza?, ¿qué ocultan? Las respuestas a esas inquietudes también se encuentran en el film, incluso frente a los mismos sujetos que preguntan, pero están en forma dispersa y,

⁵⁹ Analista de Sistemas (FICH – UNL), Profesor y Licenciado en Letras (FHUC – UNL), Maestrando en Política Científica (CEA – UBA), Doctorando en Semiótica (CEA – UNC). Profesor Adjunto Ordinario de Semiótica General y Seminario de Semiótica II: Narrativas audiovisuales. Codirector del Grupo de Investigaciones Semióticas dependiente del Centro de Estudios de Discursos Sociales. Miembro del Comité Editorial de la Revista De Signos y Sentidos (Ediciones UNL). Director de Educación a Distancia y Licenciaturas a Término. Responsable del equipo de diseño de nuevos materiales educativos basados en tecnologías emergentes. Su actividad docente, investigativa, de extensión y de gestión la desarrolla en Facultad de Humanidades y Ciencias de UNL.

cuando se dan de manera frontal y organizada, están codificados en otra lengua. De esta manera, el conflicto no se centra en el ocultamiento de información de unos sujetos, sino en el desconocimiento de la lengua por parte de las autoridades. Los datos están expuestos, son públicos y difundidos en medios de libre acceso. A lo que no se tiene acceso es al código en que esos datos se codifican para circular.

El presente acercamiento a “Nueva Argirópolis” propone realizar un recorrido por esas preguntas y respuestas dispersas, no a su contenido sino al modo en que se organiza el material significante. Entendemos con esto que es en la organización formal (y no en el contenido, mucho menos en el lingüístico) donde el texto de Martel propone una hipótesis sobre la naturaleza crítica del concepto de nación en nuevas coordenadas temporales y espaciales, a cargo de sujetos histórica y permanentemente desplazados del proyecto de construcción continua de la nación.

Red textual

“Nueva Argirópolis” posee dos sistemas de referencia que enmarcan su significación: el sistema *25 miradas, 200 minutos* (Cortos del Bicentenario) y el texto *Argirópolis* (Domingo F. Sarmiento, 1850). Desde el primer sistema podemos inferir que la producción de significación del texto “Nueva Argirópolis” podría estar en torno al diseño de un concepto de Nación, dado que esos otros cortos tematizan algún aspecto de esta compleja trama de producción de sentido. Desde la obra de Sarmiento se refuerza esa operación, complejizando además el concepto (incluyendo otros territorios y otros proyectos políticos). A partir de esta intuición, y dado que el tema no es directamente tratado en el texto, podemos proponer un primer supuesto para iniciar el análisis del corto de Martel, vinculándolo con la contrapartida del concepto de nación: la extranjería. En una primera instancia, la dualidad “nación/extranjería” se hacen legibles en la anécdota por un desplazamiento de sentido en términos de “legalidad/ilegalidad”, siendo esta última el campo semántico que desencadena la acción.

Nación e ilegalidad

Si nos referimos al marco conceptual del Recorrido Generativo (Greimas, 1980), en las estructuras discursivas del nivel superficial del texto podemos identificar que se organizan tematizaciones y figurativizaciones de algo que podríamos llamar “ilegalidad” (se implican sujetos, objetos, destinadores, destinatarios, ayudantes, oponentes además de reglas e instituciones que enmarcan las acciones). Es en este nivel de superficie donde se hace legible lo ilegal como problema, mientras que el concepto de nación aparece como un sema entre las estructuras semio-narrativas del nivel profundo. Por eso desde el inicio vemos grupos de sujetos que se encuentran ante un evento que se

presume delictivo. A medida que avanza el relato, este se entiende como un problema menor recontextualizado en otro de mayores alcances, como es el lugar marginal de esos sujetos en un territorio. Las acciones, tiempos, espacios, identidad (o pertenencia) y objetivos que dan coordenadas a ese delito son tácitos. Podemos decir entonces que el texto despliega sistemas de enunciados audiovisuales alrededor de un contenido no dicho (o no visto) que puede estar organizando algo funcional al sema nación y lo que este concepto supone en términos de lo legal.

Desequilibrio cognitivo y focalización

Este sistema de signos no dichos y no vistos pertenece al plano de un No-Saber, y según los elementos de la narratología cinematográfica de Gaudreault y Jost (1990) puede ser entendido como desequilibrio cognitivo: se trata de la diferencia entre lo que ostenta un sujeto como conocimiento de la situación en la que se inscribe y aquello a lo que el espectador accede efectivamente de ese conocimiento. En el texto de Martel, los saberes disponibles se localizan en el mismo eje en el que se inscriben los policías: conoce la misma lengua y comparte la misma ignorancia. Dicen los autores: "...de esta ignorancia nace el enigma" (Gaudreault y Jost, 1990: 150). Este desequilibrio cognitivo se logra gracias a una operación específica con los materiales audiovisuales: la focalización (interna, externa o espectral). Esta focalización determina qué saberes se hacen disponibles en la superficie textual.

...la focalización interna permite la dilucidación progresiva de los acontecimientos (descubrimos las cosas al mismo tiempo que el personaje) y, por esta razón, es la forma privilegiada de la *investigación*. La focalización externa es la figura del *enigma*: puede pues servir para engranar la película o plantear una pregunta que el relato se esforzará por dilucidar. (Gaudreault y Jost, 1990: 154)

De esto podemos identificar un segundo supuesto para organizar nuestra lectura: el texto de Martel se plantea formalmente desde la focalización externa (a partir del enigma), pero el sentido discurre en una focalización interna, desencadenando una investigación progresiva que, aparentemente, no se termina de resolver en la anécdota del film.

Conjeturas en torno al sema nación

Este desequilibrio cognitivo parecería que no se resuelve. Sin embargo a lo largo de la superficie textual se van postulando enunciados audiovisivos que dan pautas sobre ese No-Saber en donde estamos posicionados. Ahora bien, en relación con el sema nación que especulamos al principio podemos formularnos un primer

conjunto de preguntas sobre el texto (o pre-problemas). Por ejemplo, ¿qué relación se puede establecer entre el sema nación (nivel profundo del recorrido generativo) y el enigma (legible en la superficie narrativa)?, ¿cómo se postula un concepto de nación a partir de este desequilibrio cognitivo?, ¿a efectos de qué se desplazan definiciones operativas para la comprensión de lo relatado?

Sobre este sistema de inquietudes, podemos entonces presentar como prehipótesis que en *Nueva Argirópolis* el desequilibrio cognitivo se produce por la focalización interna. Esta focalización se logra haciendo que la materialidad del significante no se sincronice con un significado para construir y definir un sentido último, sino por el contrario postergando el conocimiento final de la resolución del problema. Cabe entonces preguntarse por qué se difiere ese sentido último en el texto, y la hipótesis de lectura que podemos sugerir al respecto es que en *Nueva Argirópolis* se difiere el sentido en el nivel superficial del relato para complejizar el concepto de nación en el nivel profundo del recorrido generativo.

Tres operaciones de desplazamiento

Comenzamos nuestro recorrido del texto desde la identificación de una marca regular en la materialidad del significante: la dicotomía Saber/No-Saber. A partir de esta dicotomía podremos abordar tres operaciones que contribuyen a la complejización del concepto de nación que acabamos de sugerir. Estos son la traducción del material lingüístico, la espacialización de lo traducido y la reconversión cosmogónica de lo espacializado.

Traducción del material lingüístico

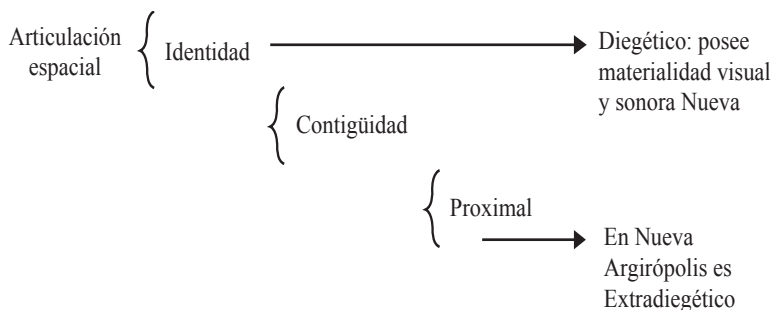
El No-Saber se materializa en lo siguiente: no hay información precisa sobre la identidad de los sujetos y el móvil de sus acciones, lo que en el marco institucional construido en el texto (comisaría, policías, médicos, peritos, procedimientos...) posiciona a un grupo de sujetos en el campo semántico del delito. El Saber, en cambio, se materializa de manera diferente: existe un conocimiento que está codificado en otra lengua, a la que esos sujetos antes descriptos no acceden. Se trata de una focalización interna irresuelta a lo largo de todo el texto pero que en algunos pasajes es objeto de traducción. En este proceso es fundamental la observación de un mensaje difundido por el website de YouTube el cual, desde un discurso político y a la vez mítico, da todas las coordenadas de ocurrencia de esa acción aparentemente secreta: espacio, tiempo, acciones, objetivos y sujetos que llevarán adelante la acción. La conversación mantenida entre dos hombres y una mujer que permanece callada, pertenece al orden de los materiales sociales, a un habla cotidiana que actualiza otros patrones comunicativos pero que, más allá del contenido, se filia al discurso político y mítico anterior. El experimento de física realizado por una

maestra para explicar la decantación de la tierra en la geografía local y lo que circula en palabras de los peritos policiales actualizan el discurso científico.

Cuando se refiere al lugar es traducido como “tierra” desde el discurso científico (minuto 04:17); como “destino” indefinido (minuto 05:51) desde la traducción término a término del video en YouTube; como “allá” en la conversación entre descendientes de pobladores originarios (minuto 02:14). Las remisiones al tiempo se observan traducidas como “ahora” o al corto plazo (minuto 05:37); como “vas a llegar” en la conversación (minuto 02:14). Las acciones son traducidas como “avancen”, “no tengan miedo” del video (minuto 05:49). El objetivo es también traducido como “llegar” en el mismo video. Los sujetos aparecen traducidos como “somos invisibles” en el video (minuto 05:50); “todos pobres... ¿qué, seremos todos tontos?” (minuto 02:02); con las radiografías (minuto 05:55) que lee el cuerpo desde el discurso científico. Las primeras definiciones se realizan desde el sí mismo, mientras que las siguientes son definiciones desde otros. Así, el discurso político y mítico es el propio, mientras que el científico es el discurso de la institución, es decir, de la nación.

Especialización de lo traducido

De esta recopilación obtenemos dos datos: que la traducción del video en YouTube es clave para la comprensión del texto, y que la definición del *lugar* es el dato que explicaría el por qué de la acción y definiría la figurativización y tematización. El lugar es una tierra sin dueño, hacia el que deben moverse. En el film hay dos espacios enunciados: el que vemos (diegético) y este lugar (extradiegético) hacia el que un grupo se moviliza. El primero es la comisaría, que es el espacio de la institución nacional; el segundo es esta tierra sin dueño, que será el espacio contra-institucional de la *Nueva Argirópolis*. Analizamos entonces esta articulación de los dos espacios posibles para observar qué factores los definen. Podemos comprender el espacio en este texto siguiendo los aportes de Gaudreault y Jost (1990: 106), e identificando en ellos qué es lo que los construye:



Vemos que *Nueva Argirópolis* es extradieгética pero en lo visual, no en lo sonoro: está presente en el texto a partir de su mención, codificada en otra lengua. Por esto, podemos decir que el espacio está definido por y en lo sonoro, es decir, un habla (que está en lugar de una lengua).

Reconversión cosmogónica de lo espacializado

El sonido es la clave de comprensión para construir un espacio (y con él un objetivo). Dicen Gaudreault y Jost, cuando comparan los modos de representación lingüístico y espacial:

Ciertamente, utilizando el canal de la lengua oral no se puede *decir* todo a la vez. La concurrencia espacial, la sincronía, la simultaneidad, son un ideal imposible de alcanzar para el narrador escritural (...) un relato escritural, por escénico que sea, no estará jamás en condiciones de respetar simultáneamente los parámetros topográficos (espaciales) y cronométricos (temporales) del acontecimiento del que nos informa. (Gaudreault y Jost, 1990: 88)

Sin embargo, en este texto se postula que el lenguaje, específicamente el habla, ostenta una complejidad que le permite poner en escena múltiples datos en diferentes grados y niveles de abstracción. En este texto el *decir* sí tiene densidad: en su sola manifestación idiomática dice aquello no fue observado históricamente para un grupo de sujetos desplazados (minuto 01:49).

Debemos recordar también que el (segundo) Nuevo cine argentino propuso una revisión del cine nacional, donde el habla de la clase media de Buenos Aires era la única escenificada. Recién con este (segundo) Nuevo cine argentino aparecieron nuevas hablas: la de las márgenes sociales (Pablo Trapero), las hablas particulares de los barrios (Martín Rejtman) y las del interior del país (Carlos Sorín, Lucrecia Martel)... y con él nuevos modos de intelección del espacio. Un rasgo que se observa en *Nueva Argirópolis* es que en la forma en la que se organiza la palabra (variaciones de timbre, tonos, sintaxis, tiempos verbales, silencios... la dirección de las miradas, las posturas del cuerpo) funciona un modo de reconstruir una cosmovisión, y con ella, la forma de construir una identidad. La deriva, la repetición, la sobreimpresión de temas son algunas de las múltiples estructuras que participan en el habla y en la narrativa, y no están en la lengua oficial (en el marco de un proyecto nacional) sino en su uso, es decir, en las variedades que la gramática oficial ignora, en la multimodalidad que la lengua nacional allana.

La nación es la lengua

Nos preguntábamos al principio sobre el porqué de la compeljización del concepto de nación en este film de Martel. La identificación de una dimensión

sonora, de un habla que marca dos espacios conviviendo, nos permite avanzar en una hipótesis ampliada. Podemos decir entonces que en *Nueva Argirópolis* se difiere el sentido en el nivel superficial del relato para complejizar el concepto de Nación en el nivel profundo de la narración, y que esto se debe a que lo que propone el film es que la nación no es un lugar (que compila sistemas de espacios, sujetos, acciones y tiempos) sino la posesión de una lengua (en tanto que cosmovisión) que modaliza todos los demás sistemas.

La nación no es un lugar donde se desarrollan acciones a cargo de ciertos sujetos, en un tiempo definido y con la concurrencia de instituciones jurídicas, sino una visión sobre esos espacios, tiempos, sujetos y acciones. Al presentarse el conflicto en el texto bajo la forma de un delito, se está afirmando que hay modos institucionalizados de comprender a la nación, y fuera de esa visión (fuera de esa lengua) se ingresa a la región de la ilegalidad y de la clandestinidad.

El texto de Martel despliega hipótesis sobre cómo la nación construye y reconstruye a sus propios extraños, focalizando en la lengua y en uno de los materiales del audiovisual igualmente desjerarquizado en la cultura de la imagen: el sonido. En *Nueva Argirópolis* la nación es algo más complejo que un espacio: la nación es la lengua. Para este texto, un nuevo proyecto de nación consistiría entonces en la revisión de sus definiciones de “lo otro”, y en la recuperación de un lugar físico (como el que proponía Sarmiento) pero donde conviva una multiplicidad de hablas históricamente asignadas a la extranjería y una multiplicidad de las cosmovisiones asociadas desde los inicios del relato nacional al campo semántico del delito. El film comienza con la voz de un policía diciendo: “Un femenino y cuatro masculinos sin documentación” (minuto 00:20). Culmina con la voz de un agente de Prefectura diciendo: “Escucho voces...”. En los polos del texto se sostiene este vacío de identidad, y la persistencia de la voz como la única posesión que da sentido a sus acciones. Es así como ese nuevo lugar físico al que se dirigen los sujetos, y los sujetos mismos, se definen desde la marginalidad. “Son unas islas sin dueño. No son de nadie” dice el film (minuto 04:18). A ese espacio de nadie se dirigen estos sujetos sin identidad: “Indígenas e indigentes: no tengan miedo de moverse. Somos invisibles” (minuto 05:48). Es precisamente esta consigna la que propone transformar ese vacío y esa nulidad en propiedades positivas, en ventajas frente a un otro oficial, que por primera vez puede ser desplazado de su centro de producción de sentidos.

Ficha Técnica de Nueva Argirópolis

Elenco: ROSA MIEREZ FIDEL CÁCERES, GRACIELA SAMANIEGO, LEONARDO VERA, GLADYS PIZZORNO, GABRIELA CABALLERO, EVA FOURNIER, ROBERTO WILLIAMS, HERNA PELLEGRINI, ALEXIS LEIVA, MARÍA PELLEGRINI, LUCAS CARMAGNOLA, LUCIO SORAIRE, DANIEL PATRICIO, ROBERTO SOLUSTIANO, CINTIA FLORES, EPIFANIO SEGUNDO, DIEGO CASTRO, RAÚL PELLEGRINI, LUIS LLARENS, ISMAEL ALVAREZ, HORACIO FERNANDEZ, CARLOS PELLEGRINI, BRIAN FERNANDEZ, MIRIAM DÍAZ, CESIA FERNANDEZ, GUIDO RUBÉN NUÑEZ, SALTEÑO ALEXIS, ANA CAROLINA BELTRÁN, HUMBERTO GONZALEZ, NORBERTO RAÚL CHUNCO, RUBÉN VERA, CAROLINA VARGAS, JOSÉ DANIEL NAVARRA, CLAUDIA GARCÍA, SANTA OLIVA, ROSARIO SULCA, ROSALÍA PATRICIO, JORGE GUILLERMO GUARI, PAULA CENTURIÓN, SONIA DANIELA GUTIERREZ, HECTOR ESCALANTE, CLAUDIA ELIZABETH APAZA, RAMÓN BALCAZAS, YOEL MAYCO, OWEN ZAMBRANO, LUCIANO SOLER, MILAGRO DELFOR CAUCOTA, ANIBAL SOLER, LEONELA ANAHÍ MONTELLANOS, MARCELINO RIQUELME, MILAGROS AYLEN BUSTAMANTE, MARIANO SOTELO, CAMILA ELEANA DÍAZ, JOSÉ MACIEL, GASTÓN DÍAZ, ROXANA CASARO, CLAUDIA CHAPOR, MERCEDES MARECO, CONCEPCIÓN CATUNTA CASTRO, OLGA CHEREY Y EDILBERTO SOTO DE LA CRUZ

Personal de prefectura de Corrientes y Empedrado: EMANUEL FLORES, PEDRO MONZÓN, NESTOR FRANCO, HORACIO ORTEGA, JOSÉ OJEDA Y RICARDO RAÚL LOPEZ.

Dirección: LUCRECIA MARTEL

Producción: MARÍA ONIS

Fotografía y cámara: ALEJANDRO MILLÁN PASTORI

Música: MARÍA ONIS

Postproducción de sonido: DIEGO MARTINEZ Y JM DE (ÑANDÚ)

Edición: PABLO BARBIERI Y MARÍA ONIS

Sapos del mismo pozo. Análisis de “En la trinchera” de Mausi Martínez.

Alejandro Yamil Cordero⁶⁰

“...de este mito se deduce el valor que el *kururu* tiene para los Guaraní, ya que fue uno de los primeros animales de toda la creación, responsable -nada más y nada menos- de la provisión del fuego a la tierra. Por lo expuesto, es que el sapo goza de gran respeto entre los Guaraní.”

David Galeano Olivera⁶¹



Fotograma de “En la trinchera” de Mausi Martínez.

Estamos en guerra. Se escuchan tiros, cañonazos, gritos. Descubrimos que es 1886, y que el mariscal López ataca la posición aliada en el Estero El Bellaco. Del agua emergen dos cabezas, dos soldados, dos argentinos. Uno porteño, lo dice su compañero. Otro del interior, lo dice su tonada. No pueden ir a ninguna parte: de un lado los “paraguas” quieren machetearlos. Del otro, fusilarlos por desertores. Así y todo, su primer diálogo es una humorada, y constituye la clave para entender *En la Trinchera*, corto de Mausi Martínez presentado en el ciclo “25 Miradas – 200 minutos”.

⁶⁰ Licenciado en Comunicación Social, integrante del proyecto de Investigación-Docencia-Extensión “Mirando 25 miradas: Un análisis sociosemiótico de los cortos del Bicentenario”, dirigido por la Dra. Corina Ilardo y el Mgter. Diego A. Moreiras, aprobado en la Convocatoria Cepiabierto 2012 del CEPIA (Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, UNC) para el período 2013.

⁶¹ Cfr. “Relación de los anfibios con la Cultura Guaraní y Paraguaya” en *Anfibios del Paraguay*. Disponible en: https://www.academia.edu/6936686/ANFIBIOS_DEL_PARAGUAY_PARTE_1_SISTEMATICA_Y_CONSERVACION (última consulta: febrero de 2014).

El relato utiliza la guerra de la Triple Alianza como escenario para puntualizar sobre otro conflicto, el que realmente le interesa representar: la dicotomía Interior/ Buenos Aires, presente en nuestro país desde sus orígenes. Para ello el relato se basa en la construcción de dos personajes marcadamente estereotipados, cada uno simbolizando a una fracción del conflicto mencionado. Veremos en este artículo que el corto propone una reconciliación, y la metáfora humorística es el recurso esencial para construir la representación de que esta división existe por motivos banales y que en definitiva se puede vivir (y vivimos) en calma.

En la trinchera

Como mencionamos, el relato lo constituye el diálogo nocturno que sostienen dos soldados durante siete minutos. Rivero (interpretado por Osqui Guzmán) y el Porteño (Jorge Prado), ambos sumergidos en un río en los esteros de El Bellaco en el contexto de la infame guerra contra el Paraguay. Asistimos a este diálogo como testigos, asomados a la ventana imparcial que el enunciador propone. De este modo el diálogo se presenta casual, como la conversación entre dos amigos que repetidamente caen en discusiones banales. De fondo, y siempre a nivel diegético, se escuchan los cañonazos y disparos que nos recuerdan la guerra. Pero –y es un dato que consideramos relevante–, este contexto bélico se va transformando paulatinamente en una noche tranquila de campo (grillos, sapos lejanos, viento); como si alguien le bajara el volumen al sonido de guerra dejando que la naturaleza gobierne lo auditivo por detrás del diálogo constante entre los soldados. Sobre el final, la narración presenta un giro no previsible: luego de pasar por idas y vueltas en su diálogo, Rivero y el Porteño empiezan a croar y tras un zumbido apenas perceptible, el Porteño da un manotazo al aire revelando membranas interdactilares. Croan, cazan moscas y tienen manos de anfibio; se ha producido una metamorfosis. Por último, ya sapos, continúan su discusión, ahora acerca de la fauna:

RIVERO– Vamo` a buscar mamboretá.

PORTEÑO– ¿Mamboretá?

R– Mamboretá, se va a rechupar los dedos, es como la langosta pero con las patas más largas.

P– Como la langos... debe ser una langosta entonces, con pata larga.

R– Pero no hombre, esta tiene cuernos.

P– ¡Ahhh! Algo así como la Pora.

R– Ji ji jaja, Y quien le dijo che esto porteño que la Pora tiene cuerno...

...algunos chistes más entre ellos y se alejan a risotadas mientras comienza a escucharse (a nivel extradiegético) la canción *A idade do céu*, versión en portugués interpretada por Paulinho Moska de la canción *La edad del cielo* de Jorge Drexler. En la parte inferior del cuadro aparece la traducción al español en subtítulos.

Hasta aquí el resumen del corto. No podemos dejar de lado también las condiciones de producción del relato. Sabemos que *En la trinchera* forma parte de un ciclo construido en torno a una reflexión histórica de los 200 años de nuestro país, lo cual impone un conjunto de reglas que limitan el campo de sentidos construidos por el corto. Si bien existe una enorme diversidad en cuanto a narración, estilo y enfoque de cada corto, algunos aspectos como la duración formal y la temática del ciclo, condicionan el marco de reconocimiento. Los sentidos que *En la trinchera* despierte serán necesariamente vinculados al sentido general del ciclo.

A partir de esto, consideramos necesario analizar por separado tres elementos que funcionan armónicamente en la construcción del sentido general del relato: Los personajes / La narración / El humor y la metáfora

Porteño y Rivero

Ya es posible intuir que la materia prima del relato es el diálogo entre Rivero y el Porteño y lo que cada uno representa. Creemos que en estos personajes y su relación se construye la base para articular la propuesta general del corto, sin dejar de lado que este mecanismo funciona considerando el espacio-tiempo en el que actúan. Para poder definir los estereotipos que cada personaje representa, conviene avanzar sobre la idea de Emeterio Diez Puertas para el cual un personaje puede definirse por la amalgama de dos elementos: el rasgo y el rol (Diez Puertas, 2009). A través de un relevamiento de éstos podemos identificar a cada personaje como único y en tensión con el otro.

Con respecto a los rasgos, físicos y psicológicos, que configuran el carácter individual del personaje, no hay grandes diferencias en el aspecto físico entre Rivero y el Porteño. Tampoco en relación a sus roles ya que ambos están caracterizados como soldados. Son entonces los rasgos psicológicos los que definen con nitidez las características que identifican a cada personaje.

Rivero habla con tonada, una tonada marcada. Y si este rasgo no alcanza para ubicarlo fuera de la capital encontramos en su habla una jerga que podríamos denominar campesite. Veamos un compendio de sus frases: “no sea hediondo pue” / “...nos van a re cagar jusilando pue. Hay que esperá.” / “usté me está tomando para el churrete a mi” / “Pero la papa la hay que pisar con leche”. Y el armado no convencional de algunas oraciones como en “...la carne, ¿cuál la carne?”.

Por el lado del Porteño, su primera frase lo delata: “No jodás Rivero”. El verbo, la inflexión de voz, la forma “correcta” de hablar, construyen la idea de persona de Capital. Se agrega que su tonada es inconfundiblemente “porteña”. Todo esto, claro está, remite a la forma de hablar del porteño que conocemos actualmente. La diégesis del corto transcurre en el siglo XIX pero

propone estereotipos que reconocemos como presentes ya que no sabemos si efectivamente formaban parte de las formas y costumbres de los habitantes históricos de esa época.

Definido el origen de cada uno, centremos los rasgos de su personalidad. Antes, es necesario ampliar lo dicho al comienzo: Cada personaje actúa como individuo pero dada la estructura general del relato creemos que representan, a nivel simbólico, uno al Interior y otro a Capital Federal, como territorios en conflicto. Son metáforas que el enunciador construye usando los personajes: develar sus rasgos es develar los estereotipos que el relato construye como característicos de cada lugar.

Sin entrar en los detalles minuciosos del diálogo podemos afirmar que Rivero se presenta como risueño, conocedor, porfiado, con ganas de discutir y al mismo tiempo de reconciliar. El Porteño empieza desconcertado, como fuera de lugar, inquieto, al mismo tiempo tranquilo y conciliador. Veremos más adelante cómo estas características funcionan en el diálogo y permiten construir un sentido de disputa y amistad al mismo tiempo.

En cuanto a los roles, ya hemos mencionado que ambos personajes se encuentran en una posición equivalente: son soldados, desertores, hundidos hasta el cuello. La ubicación de cada uno respecto al otro se construye en la conversación. En la primera frase del diálogo Rivero le dice, con su tonada marcada, “Porteño” al Porteño, en seguida el Porteño quiere irse, no sabe, no conoce el lugar. Rivero lo devuelve a la realidad (del corto): “¿Y a dónde pachamigo se quiere ir? Si lo agarran los Paraguas nos cuarteán todo a machetazo”. Rivero lo aconseja “si tiene frío haga pipí, así se calienta”. Parece que Rivero tiene un saber que lo eleva sobre el Porteño, pero no es así. La jerarquía de cada personaje es relativa, Rivero conoce la zona, habita el lugar, el Porteño en cambio tiene frío, hambre, está cansado, pero también conoce, posee otro saber, el de las palabras, el de las letras, el de la Ciudad:

RIVERO: ¿Y qué sabe lo que yo pienso? Ah, no se haga el shespie conmigo.

PORTEÑO: Pero... ¿Qué sabe usted de Shakespeare?

Cada uno busca imponer su sentido pero acepta por un tiempo el del otro. Así configuran roles maleables, cambiantes que se adaptan al avance del diálogo, peleando y perdonando, diferenciándose y conciliando. También este rol muta adaptándose al contexto, hecho que se manifiesta en la transformación batracia del final: se convierten en sapos, bicho del lugar, conocedores del entorno, cuya función es sobrevivir a fuerza de insectos. Gran adaptación y complementación al contexto pantanoso que habitan.

Pero retomemos el hilo, definidos los personajes pasemos a su funcionamiento en el discurso fílmico.

La narración

Quien vio el corto y le piden resumirlo seguramente dirá “Ah, es ese donde discuten sobre el pastel de papa”. Y sí. Nadie podrá refutarlo, hay una discusión y gira principalmente sobre el concepto pastel y el concepto carne. Por esto consideramos que el diálogo/discusión entre los personajes constituye prácticamente toda *La Narración*, con algunos agregados como la fecha, el lugar, las condiciones en que transcurre y la ya mentada metamorfosis. Agregamos también la importancia de la canción final, que aporta un mensaje lingüístico extradiagógico, cuyo sentido referiremos luego.

Entonces detengámonos en el diálogo, el eje del asunto. Rivero y el Porteño discuten sobre los ingredientes que lleva un Pastel de Papa: Que si lleva carne no es de papa, es de carne (Rivero); que el pastel de papa lleva carne, “abajo” (el Porteño). Y así, dos minutos. Pero no discuten solo del pastel, discuten de muchas otras cosas, y tampoco discuten todo el tiempo, se reconcilian, se perdonan, se rien. Y vuelven a discutir, y en la discusión se acusan y se califican mutuamente. Rivero acusa al porteño de: Ignorante, Conspirador, Mal Educado, Provocador, Porteño (“*Pss, cosa de poteño nomá...*”); al mismo tiempo cree que el Porteño lo trata a él de Bruto y Desviado. Por su parte el Porteño califica a Rivero como: Abombado, Provocador, Porfiado y Molesto. Puesto así, en una sucesión de adjetivos negativos, da la falsa idea de un diálogo ríspido sin tregua. Esto desaparece cuando consideramos los aspectos metalingüísticos que completan la conversación: la entonación, las pausas, el tono de voz, las miradas, las risas, los cambios de humor. Todos elementos dispuestos en el relato que atenúan el conflicto. Lo destacan, sí, no deja de ser un conflicto, pero es un conflicto entre amigos.

En función de observar el desarrollo del diálogo y su contexto ponemos a continuación un resumen de los puntos de unión y separación presentes en la narración, buscando un nivel más de abstracción para pensar en la construcción metafórica:

Puntos de unión

- Profesión (son soldados)
- Nacionalidad
- Condición (luchan contra un enemigo en común y a su vez son desertores)
- Hábitat
- Mutación

Puntos de separación

- Tonada
- Ciertos conocimientos/Saberes
- Lugar de origen

Estamos tentados a decir que puestos de este modo los puntos de unión son sensiblemente más importantes que los puntos de separación, lo cual prueba la hipótesis de un discurso que asienta la división en asuntos banales y sin importancia.

A partir de haber descripto los elementos que construyen el sentido de la narración, estamos en condiciones de probar su funcionamiento estructural y definir las representaciones que el relato propone.

Humor y metáfora

Roland Barthes en “Retórica de la imagen”, refiriéndose a un análisis fotográfico distingue entre la imagen denotada y la imagen connotada en complemento con el mensaje lingüístico; dejamos este último por un momento y consideremos la idea de denotación y connotación, es decir, lo que el relato muestra literalmente y los significados que despierta. Merece consideración esta idea para pensar que la relación entre Rivero y el Porteño *denota* una charla casual y banal entre dos soldados unidos en una guerra de la que quieren huir, pero *connota* algo completamente distinto al momento de analizarlo desde una clave metafórica. Para pensar en este nivel debemos incluir elementos contextuales que completan la lectura. No olvidemos que el corto pertenece a un ciclo que busca una mirada reflexiva en torno a los 200 años de nuestra Patria, por ende debemos completar las representaciones que se proponen con los objetivos inmanentes al ciclo.

¿Por qué insistir tanto en la construcción de los personajes? ¿Por qué dejar de lado la guerra de la Triple Alianza? Porque el corto así lo quiere, el corto se esfuerza en mostrarnos este diálogo entre ellos. Nos muestra la guerra, pero nos hace olvidar de ella (recordemos los sonidos bélicos mutando a un sonido ambiente natural y pacífico), y se encarga de marcar de múltiples maneras que un soldado es Porteño y que el otro no. Así vamos dejando a un lado la batalla y nos focalizamos en el diálogo de los dos, en sus diferencias, en sus discusiones pero (y aquí empieza a dibujarse el sentido conciliatorio del relato) principalmente en su amistad. El relato escapa (como Rivero y el Porteño) de la violencia de una guerra sin sentido. La deja de lado, prefiere contarnos cómo dos amigos, pese a sus diferencias banales, superfluas, insignificantes, pueden convivir en un mismo hábitat del cual ninguno es dueño:

RIVERO: Ah, váyase entonces si es tan flojo.

PORTEÑO: Váyase usted.

R: ¿Y por qué me e` de ir?

P: Y, porque todo le molesta, todo le ofende, pero ¿Por qué no se va?

R: ¿Esto es suyo acaso?

P: Ah suyo tampoco es.

R: y bueno entonces ¿Qué jode?

P: ¿Quién jode?

R: Usted jode, desde que llegamos se está haciendo el tarobá, que tiene hambre, que tiene frío, que le duele la pierna.

P: Si ahora está lindo acá.

R: Claro que está lindo, está calentito y todo.

Claro ejemplo del vaivén entre la tensión y la reconciliación que domina el diálogo. Dos amigos que pelean, que discuten pero se aceptan, y se sienten bien juntos. Volvamos a la metáfora: esta fluctuación entre disidencia y unión, remite a la histórica división entre el Interior y Buenos Aires; desde las sangrientas batallas civiles del siglo pasado a un presente marcado por diferencias políticas y culturales, notablemente más diluidas. Todas diferencias de concepto que el corto busca aliviar con humor. Diferencias volátiles, como una discusión sin peso de dos amigos que fortalecen su vínculo a fuerza de quererse y odiarse repetidamente.

¿Y el humor? El humor es un atenuante, y está adherido al corto de principio a fin. Desde el comienzo la fecha que el relato anuncia es errónea, la Batalla de Estero Bellaco efectivamente ocurrió el 2 de mayo pero de 1866, veinte años antes que la fecha indicada en la narración. Difícil atribuir a un error técnico semejante confusión, más parece una jugada acorde a las pretensiones del corto de enfocar el conflicto desde la lúdica. De entrada nos propone un juego donde las fechas pueden ser exactas (día, mes) pero no hace falta que sea la misma ¿Es acaso una estrategia que cuestiona la verdad de la historia? Más parece un gesto de humor donde los números fríos de la historia son menos importantes que su contenido.

Tres nacionalidades y dos sapos

Otra marca burlesca es la canción del final. *La edad del cielo* fue creada por Jorge Drexler, pero el narrador *elige* presentarnos la versión brasilera de Paulinho Moska en tiempo de Bossa. Un cruce que protagonizan los tres países involucrados en la guerra de la Triple Alianza: Drexler es uruguayo, Moska brasilero y los soldados argentinos. En la otra vereda, Paraguay ingresa tangencialmente con su cultura guaraní para la cual el sapo es uno de los primeros animales de la creación responsable de traer fuego a la tierra. Si bien antes dijimos que la guerra queda en segundo plano, aparece metafóricamente con todo el peso en esta ironía de mezclar sutilmente culturas en diferentes planos (música, mitología, historia).

Por su lado, la metamorfosis de los soldados en sapos, dada su complejidad admite infinitas interpretaciones. Es una metáfora de igualdad: ambos son sapos, como ambos son desertores, sin importar sus diferencias. Es metáfora de adaptación: el medio en el que habitan moldea sus formas y los convierte en

un elemento más de su composición. Es metáfora de situación: los soldados “se comieron un sapo”, tienen que participar involuntariamente de una guerra que no aceptan, de la que quieren huir. Y así. La riqueza de la metáfora permite estas y muchas otras reflexiones y no sería prudente imponer una sola. Parte del juego en la trinchera es la decodificación que cada receptor pueda hacer del mensaje.

Deixe que o tempo cure

Aquella fluctuación constante que adquiere el diálogo entre tensión, crisis y reconciliación y nueva tensión (en un ciclo que aparenta infinito, connotado por ese final donde ambos se alejan todavía discutiendo amistosamente) permite pensarlo como una metáfora humorística de lo ridículas que resultan las diferencias dentro de un mismo país. Ambos discuten, Interior y Capital pelean, están en desacuerdo, pero pertenecen al mismo suelo, son amigos, se disculpan, se aceptan.

Queda ver si el sentido general del corto no comporta un reduccionismo *in extremo* de un conflicto que fue motivado por cuestiones mucho más relevantes que la etimología del pastel de papas. Capital Federal y las Provincias se dividieron en su momento por cuestiones fuertemente ideológicas que ponían en juego un enorme caudal de recursos económicos y afectaba literalmente la vida de muchas personas. Aún así uno puede pensar que en el plano cultural aún existen divisiones entre el Interior y Capital Federal que claramente se asemejan a las discusiones sin importancia, malos entendidos y contradicciones absurdas llevadas adelante por estos sapo-soldados empantanados *En la Trinchera*.

Mencionamos antes la importancia de la canción del cierre justamente porque su letra propone lo que el corto pide: Calma. La escuchamos (melodía apacible, canción en tiempo de bossa) y la leemos (subtítulos en español). Segundos antes que comience, vemos y escuchamos a Rivero y el Porteño alejarse entre risas y bromas. Todo servido, final coherente a la propuesta. La guerra pasó, es tiempo de paz.

Ficha Técnica de En la trinchera

Elenco: OSQUI GUZMAN (Riveros) y JORGE PRADO (Campos)

Guión y Dirección: MAUSI MARTÍNEZ

Productora: TAKOIRA FILMS

Productor Ejecutivo y Diseño de Producción: LUIS BARONE

Director de Producción: MARTÍN FONTÁN

Director de Fotografía: RODRIGO PULPEIRO

Dirección de Sonido: SEBASTIÁN GONZÁLEZ

Montaje: MAUSI MARTÍNEZ / PEDRO BARANDIARAN

Música: A IDADE DO CEU (LA EDAD DEL CIELO), JORGE DREXLER.

INTÉRPRETE MOSKA. RADOSZYNSKI PRODUCCIONES S.A. © 2007

CASULO PROMOÇÕES ARTÍSTICAS LTDA. (BRASIL)

Humor a lo nacional. La reivindicación de la anécdota histórica en “Chasqui” de Néstor Montalbano.

Laura Abratte⁶² y Verónica López⁶³

“Un gesto puede cambiar el curso de la Historia”

“Las preguntas sobre el Bicentenario nos remontan a un hecho olvidado de nuestra historia: el General San Martín se ha detenido en la Cordillera y el cruce de los Andes no avanza. Rivadavia está que trina. Un simple Chasqui, aconsejado por un Brujo aborigen intentará resolver la situación. Un relato en clave paródica sobre la épica cotidiana que dio origen a nuestra Patria”. (Sinopsis)



Fotograma de “Chasqui” de Néstor Montalbano.

⁶² Licenciada en Letras Modernas. Cursó el doctorado en Semiótica en el Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnologías (Conicet). Es investigadora integrante del GEI (Grupo de estudios de la imagen) y del equipo de investigación “Imágenes en conflicto”, ambos dirigidos por la Dra. Ximena Triquell. Además, es docente en la cátedra de Lingüística II y en el Seminario de Variación Lingüística de la Escuela de Letras de la UNC.

⁶³ Licenciada en Comunicación Social por la UNC y Fotógrafa por la Escuela Provincial Lino E. Spilimbergo. Becaria de Secyt-UNC con el proyecto de investigación doctoral titulado “La fotografía artística como discurso crítico sobre la realidad: Representaciones sociales de la Argentina de los 90s en la Nueva Fotografía Argentina”. Fue Profesora Asistente en la Cátedra Cine y Narrativa del Departamento de Cine y Televisión de la Facultad de Artes de la UNC. Es docente en el Centro de Estudios Fotográficos (CEF). Integrante del Proyecto de Investigación Mirando “25 Miradas” y del equipo “Imágenes en conflicto” dirigido por la Dra. Ximena Triquell, y co-dirigido por el Profesor Santiago Ruiz.

El cortometraje “Chasqui” se inicia con un relato periodístico que se constituye como relato marco inicial del cortometraje. Este introducirá una serie de actores a los que denominamos respetando la designación provista en la ficha técnica del cortometraje. En este primer relato aparecen en el siguiente orden: 1. El periodista; 2. El Hombre calle; 3. El Automovilista; 4. La Señora cacerola; 5. El Uruguayo; 6. El Kiosquero; 7. El Policía; 8. El vendedor.

Este último personaje asumirá el segundo relato (metadieético): el relato de Chasqui. Se suceden en este relato los personajes de: 1. El Chasqui; 2. El Brujo Indio; 3. Rivadavia; 4. San Martín; 5. El Pintor; 6. El Indio; 7. El Granadero Bailarín; 8. El Soldado. Podemos establecer así, a partir de las narraciones propuestas, dos relatos que van incluyéndose: el relato de la cámara “periodística” que registra preguntas y respuestas sobre el bicentenario y el relato de la anécdota histórica protagonizado por el chasqui.

Los personajes, estereotipos y rupturas

El recurso que predomina en los dos primeros relatos es el de la designación a través del rol temático para la construcción de los personajes. Un periodista, cuya marca es el micrófono que coloca a los ciudadanos que entrevista, les pregunta ¿qué piensan del bicentenario, está bien o mal?, luego de esta primera expresión, la consigna queda presupuesta y se suceden una serie de respuestas de diversos personajes. A partir de allí, se van delineando algunos atributos específicos de cada uno, que van dando cuenta de los estereotipos referenciados. El encuadre sancionatorio en el cual se realiza la entrevista del periodista, nos remite a interlocutores acrílicos, que se ubican en el lugar de aquel que enjuicia y dan su opinión individual y ahistórica desde el desprecio a lo nacional (“no sé si hay tanto que festejar, en Europa está bien, acá no”), el fanatismo como marca pasional e irracional (“¡Viva la patria, viva!”), o simplemente la indiferencia ante lo que nos ocurre (un policía se niega a contestar/ una mujer golpeando una cacerola sin decir nada). En ese contexto se introduce el relato de otro personaje, también definido por su rol temático (vendedor), y se establece una ruptura en relación con el resto de los entrevistados.

En la narración de la anécdota histórica (relato enmarcado, segundo relato o metadiégesis) se presenta una ruptura total en relación con los estereotipos. También, a partir de la voz del vendedor se introducirá una fuerte contraposición temporal: ante lo breve de las anteriores respuestas fugaces y automatizadas, el relato extendido de este personaje.

La ruptura de los estereotipos de este segundo relato resulta más evidente en los personajes referenciales como San Martín y Rivadavia. Lejos de pertenecer a una dimensión heroica sino por el contrario, dan cuenta de sus dudas, inseguridades, incertidumbres. Así, se propone una mirada mucho más humanizada e imperfecta

de aquella que impregna los relatos históricos del pasado argentino. Asimismo, se incluyen figuras que no son consideradas por las narraciones consolidadas de la Historia Argentina sobre todo por los legitimados escritos de Mitre. Es así que se incorpora la figura de un Chasqui y de un Brujo Indio quienes adquieren relevancia trascendental en relación al destino de la patria.

Pasado de gloria, presente de fama

Siguiendo a Gerard Genette (1972) en *Figuras III* entendemos por Relato el discurso oral o escrito que materializa la Historia. En nuestro caso, lo constituyen las imágenes, las palabras, la música, los textos escritos, los ruidos, etc. La Historia hará referencia al contenido narrativo, a los acontecimientos relatados pensados en términos lineales y cronológicos. En la narración, el relato se nos presenta poblado de elipsis, pausas descriptivas, analepsis, prolepsis⁶⁴, entre otros fenómenos. Estas marcas son evidenciables en la medida en que pensamos el tiempo de los hechos en términos cronológicos y lineales, es decir, en términos de historia.

El tiempo de la historia transcurre en dos tiempos: el pasado (1817) ubicado en el cruce de los Andes y el presente de la actualidad (2010), conmemoración del bicentenario de la patria. Es evidente que lo narrado se presenta a través de grandes elipsis temporales en todos los niveles del relato del cortometraje.

El tiempo del relato es el tiempo actual, año 2010 conmemoración de los festejos del Bicentenario. El tiempo forma parte de los mecanismos enunciativos para lograr efecto humorístico al conjugar el presente en el pasado de la narración. Por ejemplo: la representación de Rivadavia formando parte del arte de tapa de “Abbey Road” (Los Beatles, 1968); el plan B de San Martín de quedarse a vivir en los Andes y construir un “housing” o la canción final que unifica pasado y presente (“*Una avenida coqueta en Buenos Aires llevará su nombre, y en cada pueblo argentino una calle, se llamará San Martín...*”). De esta manera, el hecho histórico se transforma en anécdota narrada desde el presente que impregna los diálogos de los personajes, su universo de valores y la relación entre el espacio-tiempo, lo que hace posible superposiciones y sobreimpresiones.

En relación al espacio del relato, el primero, sólo remite a un espacio urbano abierto (la calle) que, por el acento de los personajes, se asocia a Buenos Aires. Se introduce lo cerrado (el local de ropa) en donde hallamos al vendedor quien se constituye como narrador de la anécdota.

En el segundo relato, los espacios se contraponen fuertemente. Por un lado, los Andes y la adversidad del clima, se oponen a la comodidad del despacho de Rivadavia como lugar cerrado y urbano. Por último, cabe destacar la presencia de espacios “irreales” que se plasman a través del montaje, en la sobreimpresión de

⁶⁴ En narrativa audiovisual se identifica la categoría genettiana de analepsis con el flashback y prolepsis con el flashforward.

espacios actuales urbanos como parte de los espacios rurales de la narración, cuando por ejemplo, en el campamento del Ejército de los Andes aparecen monumentos, ferrocarriles, escuelas como estrategia enunciativa del Chasqui y del Brujo Indio para convencer a San Martín del Cruce de los Andes. A partir de esta superposición, pasado y presente se conjugan en el espacio, y reconfiguran el reconocimiento del “héroe noble” del pasado, en un “personaje famoso” del presente.

La bisagra actancial

La narración pensada en términos de estructura nos lleva a los desarrollos propuestos por Algirdas Greimás a partir de las esferas de acción de los personajes que Vladimir Propp había definido para el análisis del relato folclórico ruso. Tal concepto refiere a un nivel más *profundo* de análisis. Si partimos desde un nivel *superficial* del relato, los actores cumplen funciones que podemos identificar en términos de roles a los que se llamará *actantes*. La categoría greimasciana hará hincapié en la función que ejercen los personajes en la estructura narrativa, lo que permitirá visualizar efectos de sentido particulares en la propia narración. Cabe destacar que un actante (rol actancial en la estructura narrativa) puede ser desarrollado por uno o más actores, como así también, un actor puede desempeñar más de un rol actancial. En el caso de la anécdota del “Chasqui”, la estructura narrativa cobra especial relevancia. Este segundo relato nos presenta la voz del vendedor, nos plantea dos programas narrativos⁶⁵ fuertes:

- Sujeto (Agente): Rivadavia
PROPÓSITO: Que se realice el Cruce de los Andes
Ayudante: Chasqui, el brujo indio.
.....
- Antisujeto: San Martín: No quiere cruzar
Ayudante: soldado

Estos son los dos grandes programas narrativos que se contraponen. Según el esquema canónico de los relatos tradicionales, uno de los dos debería triunfar por encima del otro, finalizando con el destinador justiciero quien se encargará de la sanción y reconocimiento del héroe. En este marco de grandes estructuras, se inserta un programa auxiliar que es el que protagoniza el mensajero. Rivadavia destinará un programa narrativo al Chasqui que consiste en matar a San Martín y le otorga el mate como arma mortal. El mensajero se resiste a esa traición pero reconoce la necesidad de que el cruce se realice. El Brujo Indio en relación al mandato de Rivadavia se presentará como oponente. Este programa auxiliar, se convertirá en el centro del conflicto y en eje de lo narrado.

⁶⁵ En adelante, lo designaremos con las siglas PN.

Precisamente, la negación del agente (Chasqui) de matar a San Martín pero al mismo tiempo su decisión de lograr que el Cruce de los Andes sea realizado lo lleva a un gran paso. De ayudante pasa a ser una especie de bisagra entre los dos grandes programas de base, redefiniendo este “gesto” como el gran aporte a la historia.

En definitiva, los grandes programas no han sido las claves de nuestro pasado, sino precisamente, el hacer auxiliar de pequeños actores, de los agentes decididos que hicieron posible articular los diferentes anhelos y ambiciones de gloria, en virtud de aquello que se consideró mejor para la patria.

Pensando la historia desde la superación de las dicotomías

En el relato del periodista se plantea en términos axiológicos (bien/mal) la validez de los Festejos del Bicentenario, esto aparece materializado en la interpelación a los entrevistados. La pregunta se expone así: “¿Qué piensa del Bicentenario: está bien o está mal?”; en tanto, como dijimos, los personajes, altamente estereotipados, asumen grados variables de interés, euforia e indiferencia. Los estereotipos aparecen con mayor fuerza en el automovilista quien dice “En Europa puede ser, acá no” y asume así la exaltación por lo extranjero⁶⁶ en detrimento de lo nacional; posteriormente la mujer cacerola representa –siguiendo el relato- con su accionar de ruido y silencio, algunos sectores ciudadanos protagonistas del llamado “cacerolazo” del 19 de diciembre de 2001, sectores más allegados al “que se vayan todos” e implicados en una crisis de representación política con altas dosis de indiferencia ciudadana.

En el relato del vendedor aparecerá tematizado el Bicentenario como hecho histórico e introducirá dos elementos centrales de la narración: El Chasqui y el Mate. En esta parte de la narración, observamos que la pregunta del periodista desaparece y es retomada por el propio vendedor (“me preguntabas por el Bicentenario...”) quien asumirá, de una manera activa, el relato principal. El vendedor expone, a partir de la presentación del Chasqui y del mate, el eje verdadero o falso en relación a la construcción de la historia nacional, sobre su historia personal. “Porque mi familia tuvo una historia, en serio, en serio” repite; sobre el mate plantea: “El que está en el museo histórico es falso, este es el verdadero mate”. Así se plantea a partir de su “decir” un cuestionamiento al museo como lugar de representación histórica –y por extensión un cuestionamiento a la historia oficial– y, a la vez, la reconstrucción histórica a partir de su relato familiar (una verdadera historia nacional anónima, anecdótica y desconocida).

En cuanto al relato del Chasqui aparecerán los protagonistas de la narración histórica quienes se debaten entre grandes valores y antivalores que establecen un universo de dicotomías. Una de ellas, la Lealtad vs la Traición que se hacen

⁶⁶ Esta actitud de admiración al extranjero y desprecio por lo propio tiene un término específico para referirlo (proveniente de México): Malinchismo.

presentes en el conflicto que asume el Chasqui frente al dilema de asesinar a San Martín. Otra, por ejemplo, el Ser vs el Parecer que marca la caracterización de Rivadavia, más preocupado por la representación de su imagen (para la posteridad) que por el propio Cruce de los Andes.

En oposición, San Martín se dirime entre la locura y la cordura atormentado por los acontecimientos, la muerte en la batalla y el destino de los soldados. Asimismo, la Liberación, el Sacrificio se opondrán al Cinismo y Desesperanza presente en el dilema del propio San Martín: “No quiero mandar más gente a morir por el honor y la libertad, una libertad que no conocerán (...) ¿vale la pena morir por los que vendrán?”. Sumado al pesimismo del Soldado quien afirma “El problema de la Argentina es que va a estar llena de argentinos, todos una manga de chorros”.

En este marco, también se plantearán el Honor y la Gloria como parte del destino en contraposición al pesimismo y la mediocridad. La reflexión de San Martín sobre el honor planteado a futuro y caracterizado como urbano (“y el honor, un honor urbano, dado por generaciones egoístas, no merecedoras de aquello que logremos”) opuesto al Honor y la Gloria que proponen el Brujo Indio y el Chasqui quienes expresan una reconfiguración de la noción en términos de fama. Así, se ironiza sobre las formas de recordar y valorar a los héroes nacionales (nombre de calles, teatro, clubes, monumentos, estatuas, etc.). Por último, y a partir de la canción final del cortometraje se hace presente la necesidad de pensar un futuro mejor, haciendo hincapié en formar parte de la historia y en una mirada positiva sobre lo venidero.

Estos ejes implican, una configuración de los valores y los antivalores en el relato sobre los que se construye la identidad nacional. Asimismo vemos cómo se va construyendo un discurso basado en dicotomías presentes en los tres relatos (Bien/Mal; Verdadero/Falso; Lealtad/Traición), en la caracterización de los personajes (Buenos y Malos), en las funciones de los Actantes, como en la resolución del conflicto, que hacen al sentido paródico del propio relato. Sin embargo, frente a estas fuertes oposiciones –en términos del campo semántico que configuran los relatos– lo que se plantea es precisamente la coexistencia de todos ellos en el mundo pasado, presente y en los pensados a futuro; con lo cual la mirada se asienta en la superación de los mismos en virtud de una historia construida por nosotros mismos.

A modo de conclusión

En el abordaje de este corto hemos analizado un posicionamiento crítico a partir del humor como discurso actual, tanto con respecto a la realidad argentina como en sus reflexiones sobre la construcción de nuestro pasado y la mirada hacia el futuro.

En el cortometraje “Chasqui” los grandes relatos sobre *lo nacional* son resignificados, cuestionados y puestos a discusión favoreciendo la emergencia de pequeñas historias. Su importancia clave en el desarrollo plantea la necesidad de ser incorporada, como así también, de recuperar aquellas figuras que la historia oficial ha dejado de lado.

En términos narratológicos, las voces que se introducen dan cuenta de diversos actores, lo cual nos da lugar a contraposiciones que coexisten. Gran parte del efecto humorístico de este corto reside en la coexistencia del presente moderno en el pasado.

Nuestros paradigmas son cuestionados al ser puestos a funcionar en un momento histórico trascendental para nuestro país como fue el cruce de los Andes. Al mismo tiempo, redirecciona la reflexión hacia nuestro presente invitando a “*formar parte de la historia*” si lo que realmente anhelamos es una Gran Nación.

Ficha Técnica de Chasqui

Elenco: DIEGO CAPUSOTTO (Chasqui/Vendedor/Soldado), LUIS LUQUE (Brujo Indio), DAMIÁN DREIZIK (San Martín), LUIS ZIEMBROWSKY (Rivadavia), NÉSTOR MONTALBANO (Periodista), ANÍBAL ESMORIS (Hombre Calle), LUIS VENTURA (Automovilista), GLADYS LEVIT (Señora Cacerolera), FELICIANO BAUMGARTNER (uruguayo), EDUARDO CALVO (Kiosquero), MATÍAS CUETO (Policía), NICOLÁS FREGA (Pintor), OLMO SOSA (Indio) y CARLOS SILVEIRA (Granadero Bailarín)

Dirección: NÉSTOR MONTALBANO

Guión: PEDRO SABORIDO

Productor: BARAKACINE

Productor Ejecutivo: MARCELO SCHAPCES

Director de Fotografía y Cámara: ALEJANDRA MARTÍN

Director de Arte: RODOLFO PAGLIERE

Música Original: JORGE DANIEL ARIAS

Letra Canción: PEDRO SABORIDO / NÉSTOR MONTALBANO

Montaje y Efectos Digitales: ALEJANDRO SOLER

Diseño de Sonido: GIUSTI / CAPARRÓS / GUERRA

La reescritura de la Historia: “Pavón” de Celina Murga

Juan Arrieta⁶⁷



Fotograma de “Pavón” de Celina Murga.

En este trabajo intentaremos dar cuenta de algunas líneas de sentido que nos permiten aproximar a una interpretación del cortometraje “Pavón”, realizado por Celina Murga. Debemos tener en cuenta que el film fue realizado en 2010 con motivo de los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810, aquel estallido político y social que llevaría a la ruptura con el viejo orden colonial y a las tentativas por la construcción de un nuevo marco de relaciones de poder que emergería de la pugna entre diversos proyectos de organización de la sociedad. La celebración del Bicentenario encuentra a la sociedad argentina en un período particular de la historia, un nuevo momento político en el cual se transitan posibilidades de transformación de las relaciones sociales, de constitución de un nuevo orden.

Momento de apertura del universo de significaciones, de la totalidad de sentido, que impone el constructo político-cultural de la Nación y en el que se juegan agudas tensiones políticas y sociales por la configuración de un nuevo consenso para la nominación de los problemas que la comunidad establece como prioritarios, atendibles. Se trata de la disputa por un nuevo proyecto de organización de la sociedad cuyas consecuencias, ya entrevistas, remiten a la inclusión o exclusión tanto de determinados sujetos como de ciertos relatos y de ciertas voces.

⁶⁷ Es Licenciado en Letras Modernas y Doctorando del Doctorado en Letras de la FFyH-UNC. Se desempeña como Profesor Asistente de la cátedra de Pensamiento Latinoamericano de la carrera de Letras Modernas de la FFyH-UNC. Forma parte del Grupo de Estudios Literarios del Cono Sur (CIFYH)

Pavón, la reescritura de la Historia

Desde nuestra perspectiva tendremos en cuenta entonces, a la hora de introducirnos en el análisis y como condiciones de producción del film, a esta caracterización del momento político, en tanto ordenamiento de los regímenes de visibilidad de una sociedad. Esas condiciones de producción señalan una localización específica, que se inscribe en el texto cinematográfico, y condiciona la elección temática, la narración, la focalización de imágenes, la persistencia de algunas secuencias, las recurrencias del guión.

En “Pavón”, Murga relee desde esas condiciones de producción uno de los grandes enigmas de la Historia Argentina, el quicio donde se apoya una controversia de larga continuidad, con una trama que entrelaza una historia familiar, una “herencia”, y las vicisitudes históricas y políticas en torno a la batalla de Pavón, episodio fundamental del proceso de construcción de la Nación. El film enfocado primero en la historia de la familia de dos personajes, Sergio y Roberto, se desplaza hacia lo que va a constituir su temática principal: la actualización del conflicto histórico entre Buenos Aires y las Provincias, y una superación posible a partir de una relectura que se opera desde la situacionalidad histórica del presente de la enunciación.

Se pone en escena así una articulación de temporalidades, el presente desde donde narra quien enuncia la voz en off, la temporalidad de los hechos narrados donde se pone en escena la historia de Sergio y Roberto en torno a la “herencia” familiar y el pasado remoto introducido por el encuentro de un manuscrito que refiere a la retirada de Urquiza de Pavón. Es en el entrecruzamiento de esas temporalidades, en el espesor de la narración, donde Murga ensaya una relectura de la resolución del conflicto y proyecta quizás un deseo, la posibilidad de un nuevo consenso: “los primos finalmente llegaron a un acuerdo acerca del Almacén, acaso estaban reviviendo una historia que pasó hace muchos años, acaso la estaban rescribiendo”.

Pavón, algunos elementos históricos.

En la batalla de Caseros, el 3 de febrero de 1852, el ejército que lidera el gobernador de Entre Ríos, Justo José Urquiza vence a las tropas rosistas y reabre la posibilidad de concertar nuevos pactos con las Provincias. Se pone límites así a la hegemonía de Buenos Aires que desde la Independencia controla y regula para su propio beneficio los recursos que ingresan por los Derechos de Aduana y que fomenta el Libre Comercio. Esos límites, la federalización de Buenos Aires, la nacionalización de la aduana con el consiguiente reparto de recursos entre las Provincias quedará plasmada en la Constitución de 1853. Lesionados los intereses oligárquicos que gobiernan Buenos Aires y preponderan en el partido mitrista, promoverán el separatismo y la fractura con la Confederación

Nacional que organiza Urquiza y que acompañan los caudillos federales.

El mitrismo, que encarnará la “civilización”, se dedica a perseguir a todo adepto a la causa de la Confederación y siembra la destrucción, la violencia y el terror que llevarán a la batalla de Cepeda en octubre de 1859 con un nuevo triunfo de Urquiza que ya muestra las incertidumbres que aquejan a su política. La interpretación de esas incertidumbres deriva hacia la propia debilidad de la Confederación como a las relaciones que establece tanto con los comerciantes porteños como con los atractivos recursos que promete la inserción en el mercado internacional. De todas maneras, la suerte de Urquiza en la batalla de Pavón en septiembre de 1861 y la derrota de la Confederación remite a una profundización de esas incertidumbres de las cuales se elaborarán múltiples interpretaciones.

A partir de algunas de esas exégesis podríamos pensar tal vez que la retirada de Urquiza de los campos sobre los cuales se recuesta el arroyo Pavón, hizo posible la guerra contra el Paraguay o el enunciado que Sarmiento escribe al vencedor, a Mitre: “No trate de economizar sangre de gauchos. Es lo único que tienen de humano. Este es un abono que es preciso hacer útil al país”. O quizás ese enunciado estaba ya escrito y la violencia se desataría inexorable. De esta manera, para algunos historiadores Pavón significa la derrota de una “política nacional”, en el sentido de una concertación con las Provincias que no implique la subordinación a Buenos Aires y a las imposiciones del mercado internacional. Para otros, 1861 significa el punto de partida de la organización de la Argentina moderna.

“Pavón” de Celina Murga

En general existen dos modos de transmitir un relato, en primer lugar a través de un discurso enunciado por un narrador que enuncia los hechos que llevan a cabo los personajes. En este sentido el narrador no sólo articulará un determinado punto de vista y ordenamiento de los hechos, con sus omisiones y silencios, sino también una determinada perspectiva ideológica, una visión del mundo y una concepción de las relaciones sociales. La otra forma de transmitir una narración refiere a estructuras de representación donde los hechos se suceden en el discurrir del relato sin que exista “una instancia narradora”, es decir, sin que se ponga en juego la voz de un narrador que relate los hechos. Los recursos técnicos del cine posibilitan muchas veces entrelazar las dos modalidades de transmisión del relato, es decir, al mismo tiempo que contiene una instancia narrativa en la cual se despliega la historia muestra a los personajes en acción.

En el caso de “Pavón”, el film comienza con una pantalla en negro y una voz en off, instancia que se constituirá a lo largo del cortometraje en el narrador de la totalidad del relato, y que presenta el film: “Esta es la historia de dos hombres, espero ser fiel a los hechos”. El narrador indica así la necesidad de establecer un pacto fiduciario con el espectador, de instalar una relación de verdad en donde

el enunciador, que contiene y transmite la narración, se va a configurar como un narrador/testimonial. Esa relación de verdad con el espectador va a estar vinculada con el mundo elaborado por el film, tanto con la historia expuesta como con su materialización en el relato, en el orden de lo narrado.

Debemos señalar que en el cine la verosimilitud se juega en relación a ese mundo creado, representado, que a su vez se vincula con discursos contenidos en un determinado contexto cultural, que forman parte del reservorio de la cultura de la comunidad y que posibilitan la construcción de un efecto de verdad por parte del espectador. Aluden algunas veces a subtextos que se alojan en las periferias del entramado social y cultural hegemónico y que pueden actualizarse en algunos momentos históricos recobrando su potencialidad polisémica, su posibilidad de ser releídos y resignificados. La narración expone así una visión del mundo que da cuenta de las formas particulares de organizar y consensuar la visibilidad o invisibilidad, de lo que se constituye como problema, de los sujetos habilitados para enunciar, de los relatos y discursos que sustentan la trama de relaciones que organizan un orden social y cultural. Es decir, de lo aceptable y lo proscrito, de lo que es necesario de ser debatido y resignificado.

En este sentido, los textos aludidos en el cortometraje van a estar vinculados con la memoria histórica, es decir, con la Historia Nacional. Sin embargo, la construcción de esa relación en el cortometraje se va a jugar en una doble trama interrelacionada y dependiente en donde se entrelaza la historia pública, nacional y la historia privada, familiar. Es en la Historia Pública, la cual funciona como marco de referencia de la historia familiar, en donde el cortometraje en tanto enunciado encuentra un sentido general. De esa forma, *Pavón* plantea la posibilidad de una reescritura de la historia nacional a través de una trama familiar en donde la conflictividad, tanto privada como pública, es expuesta de manera interdependiente.

En una primera secuencia del relato, el narrador, Agustín Frías, a quien recién conoceremos al final, introduce a los dos personajes principales que van a llevar adelante la trama familiar: Sergio y Roberto. El entrelazamiento entre las temporalidades de la historia familiar y nacional se va explicitar en la conflictividad que exponen estos integrantes de una familia dividida por antiguas discrepancias. El narrador anuncia desde el principio ese conflicto antiguo: “en algún momento la familia de Sergio y Roberto se distanciaron por alguna diferencia política, esas cosas de partidos y fidelidades”.

Sergio y Roberto, procedentes de Buenos Aires y Paraná, indica el narrador sembrando indicios que cobrarán nuevo sentido a la luz de la conflictividad histórica, se reúnen en San Rafael para resolver la suerte de una herencia familiar: el edificio del viejo almacén La Libertad. La cámara se detiene ahora en el deteriorado edificio, centro social de la aldea, cuyo nombre simbólico,

motivado por los hechos que el narrador irá desplegando en el transcurrir del film condensa la historia de desencuentros en la construcción de la Nación. Mientras recorren el edificio del almacén, los primos encuentran guardado en una lata una serie de viejas fotos y un manuscrito, “sin fecha ni firma”, que se tornará en el núcleo a partir del cual se van a desarrollar las acciones y en el eje semántico fundamental de la historia narrada actualizando el conflicto histórico, público y privado.

El encuentro del manuscrito supone un giro en el relato, un cambio del programa narrativo inicial de los personajes en donde la necesidad de resolver la suerte de una herencia familiar se desplaza hacia la Historia pública. Ese giro afecta también al narrador que se configura como tal a partir del parentesco con el supuesto autor del manuscrito, Gervasio Frías, un “fotógrafo que supuestamente Urquiza encontró hacia el final de sus días”. De esa manera, el encuentro de este documento se constituye en la herramienta que abre una nueva dimensión temporal y que permite transitar desde la historia privada, familiar, a la historia pública, Nacional, y más específicamente a los sucesos en torno a Urquiza y la batalla de Pavón.

El encuentro del manuscrito y las fotos despierta ciertos interrogantes en los personajes que los lleva a abrir el espacio de relaciones con la Aldea San Rafael. Desde el interior del almacén, Sergio y Roberto se trasladan hacia la casa de una vecina que va a cumplir la función de transmitir la memoria histórica local y que va a complementar la función del narrador como transmisor de una serie de variantes e hipótesis acerca de la batalla de Pavón como hecho fundamental de la historia nacional. En la voz de esta mujer van a encontrar las primeras pistas acerca del autor del manuscrito, sin embargo, “por alguna razón no estaban del todo contentos”, dice el narrador, y se pone fin a la primera etapa de secuencias que tienen como escenario a la Aldea San Rafael.

La secuencia narrativa que se abre con el retorno a San Rafael, muestra la agudización del conflicto entre Sergio y Roberto hasta llegar a su punto más elevado de violencia:

“...no sé bien qué paso entre ellos, –dice el narrador, que se configura en el conocimiento parcial de los hechos que relata– algún cambio de opiniones acerca de la herencia del almacén o el retorno de alguna vieja diferencia política, nunca me lo dijeron...”.

Esa conflictividad irá decreciendo a expensas del encuentro con el narrador, Agustín Frías, a quien entregan las fotos aunque no el manuscrito “que revelaba el secreto de la retirada de Urquiza en la batalla de Pavón”, ni transmiten información acerca de su contenido. No accederemos así, como espectadores, a la versión expuesta en el documento que va a funcionar como un enigma no resuelto.

Conclusiones

Sin embargo, el hecho de no acceder a la información expuesta en el manuscrito no priva a la historia de la resolución y distensión del conflicto. En este punto estamos en condiciones de señalar que el giro en el PN de los personajes introducido por el encuentro del manuscrito lleva a repensar en la verdadera dimensión de las acciones, el mandato que los personajes van a cumplir en la Aldea San Rafael. El entrelazamiento entre historia pública y privada estaba contenida desde el comienzo en una “herencia” familiar sobre la cual los personajes debían resolver y decidir y cuya profundidad, tal vez desconocían. Ese entrelazamiento que los personajes van a explorar paulatinamente impone la necesidad de cumplir con determinadas acciones no contempladas en el programa inicial pero sí contenidas en una “herencia” que excede el acuerdo por la suerte del viejo edificio. Se trata entonces de un legado familiar/nacional, que se juega en la tensión privado/público y cuya resolución en la voz en off del narrador remite a una reescritura de la Historia Nacional.

La entrega de las fotos al narrador, Agustín Frías, implica también la posibilidad de profundizar el sentido general del cortometraje, es a partir de allí que el narrador se constituye en destinador de las acciones de los personajes y al mismo tiempo significa la emergencia de un nuevo mandato:

“...era poco lo que yo sabía de Pavón por lo que me puse a averiguar, traté de ignorar las versiones maniqueas que dividen la historia entre buenos y malos, lo que sí pude saber es que según dicen algunos después de esta batalla nació la Argentina como República”.

La resolución del conflicto, a la que ya aludimos en un apartado anterior, remitirá entonces a la recuperación de la historia nacional pero reinstalando un nuevo sentido, abierto a la construcción de un nuevo consenso social y proyectado desde el siglo XXI.

Ficha Técnica de Pavón

Elenco: OSCAR ALBERTO LONDERO (Primo de Paraná), GUILLERMO LUIS CACACE (Primo de Buenos Aires), AMANDA ROSA CABROL (Amanda), MAXI-MILIANO SCHONFELD (Agustín Frías) y JORGE COSTA (Narrador Voz en Off)

Dirección: CELINA MURGA

Guión: CELINA MURGA / JUAN VILLEGAS

Productora: INÉS GAMARCI

Productores Ejecutivos: INÉS GAMARCI / JUAN VILLEGAS

Directora de Arte y Vestuario: CECILIA BULDAIN

Dirección de Sonido: PABLO GAMBERG / GUILLERMO PICO

Edición de Sonido: LA BURBUJA SONIDO

Montaje: ALEJANDRO BRODERSHON

Asociaciones sobre la identidad: “(mi) historia argentina” de Gustavo Postiglione

Micaela Conti⁶⁸



Fotograma de “(Mi) historia argentina” de Gustavo Postiglione.

Entre los proyectos que formaron parte de la convocatoria “25 miradas/200 minutos”, se encuentra *(mi) Historia Argentina* (2010), llevado a cabo por el director rosarino Gustavo Postiglione (n. 1963). A partir del título nos damos una idea inicial acerca del tema que aborda. El pronombre “mi” entre paréntesis anticipa la presencia de la subjetividad del realizador en relación a la historia argentina. Así, en las fechas clave elegidas, los hechos resaltados y los sujetos importantes involucrados en los sucesos colectivos, se evidencia que el eje a partir del cual el director desarrolla esta propuesta audiovisual es la *identidad*. Pero ¿qué dice sobre la identidad?

El realizador recurre a la voz en off como hilo conductor del relato, mediante la cual se plantean preguntas, se describen personajes ficticios y se presentan hechos de la historia argentina elegidos según una vivencia personal, articulando realidad y ficción. Además, algunos personajes y escenarios del cortometraje se refieren a símbolos de la historia argentina: el nombre

⁶⁸ Técnica en Medios Audiovisuales y tesista de la Licenciatura en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Adscripta a la cátedra Cine y Narrativa, Facultad de Artes (2010 – 2012). Adscripta al Área de Tecnología Educativa, FFyH (en curso), UNC. Asistente tesista en “Imágenes en conflicto: Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea”. Proyecto de investigación dirigido por la Dra. Ximena Triquell y el Mgter. Santiago Ruiz. Docente de Artes Visuales con Nuevas Tecnologías en el Colegio Maestro Diehl (actual). Fotógrafa y video artista. Integrante del Proyecto Mirando 25 Miradas.

“Victoria” y su significado, la cancha de fútbol, los militares, Eva Perón, los compañeros de militancia, el bar.

Los personajes no realizan acciones según la lógica de causa- consecuencia. Es decir que los rasgos (aquellos elementos que conforman el carácter individual de un personaje), y los roles (los que configuran su carácter social) (Triquell, 2011) no estarían en función de un conflicto, no sufren una transformación en relación a un hecho, no parecen ser autónomos, sino que funcionan a modo de ejemplo, apoyando las ideas y las preguntas que se expresan en la voz en off. Entonces, observamos que la estructura es interrumpida y con saltos de contexto, además de presentar combinaciones de fragmentos narrativos ficticios con referencias a datos reales (como fechas y personajes históricos). Estas formas no se corresponden con la narrativa convencional.

A raíz de esto, nos preguntamos: si no es un cortometraje narrativo, ¿qué tipo de forma adopta? Nuestra hipótesis de lectura es que este texto fílmico se corresponde con lo que Bordwell y Thompson (1995) denominan “sistemas formales no narrativos” y dentro de estos, con la forma asociativa.

Argumento

Una de las maneras de presentar un relato audiovisual es partir de su sinopsis, es decir, un resumen de los personajes y acciones relevantes, el conflicto y su resolución. Pero en *(mi) Historia Argentina* estos aspectos no se manifiestan claramente, ya que las acciones que realizan los personajes no se continúan de escena a escena, no siguen un orden cronológico, sino que están asociados por las ideas expresadas en la voz en off. Es decir que los personajes están en su mayoría estereotipados, no interactúan en una diégesis concreta sino que “viven” en un mundo intermedio entre la realidad y la ficción: el del pensamiento del realizador.

Sin embargo, es posible observar un recorrido personal del narrador por ciertas ideas y hechos que fueron importantes en la formación de su identidad. O por lo menos, que le despertaron cuestionamientos, los que se manifiestan tanto en el relato de la voz en off como en las palabras que aparecen sobreimpresas en la imagen hacia el final.

Según los estudios culturales contemporáneos, referidos por Nohemy Solórzano-Thompson y Cristina Rivera-Garza, la identidad es entendida no como algo esencial, sino como una autonegociación de varias influencias para crear una representación en particular (cfr. 2009: 144).

De este modo, arriesgamos que el corto trata sobre la formación de la identidad de un sujeto a partir de las preguntas que se plantea en la infancia y por medio de las cuales es posible construir un vínculo primario con el mundo familiar, mundo que se torna más complejo con las tensiones que se generan en la interacción con los otros, en las relaciones amorosas y las políticas, en un vaivén de contradicciones

entre la sensación de pertenecer y no pertenecer a la sociedad según los diferentes momentos marcados por el devenir de lo colectivo.

Personajes, escenarios e ideas

En un desglose detallado de lo que se ve y se oye en cada una de las escenas del cortometraje, observamos algunas constantes y otras tantas inconstancias en las acciones y los personajes presentados. Como planteamos en la introducción, no se presenta un conflicto central, sino que los personajes son el vehículo para el planteo de las preguntas e ideas del narrador.

Así, por ejemplo, en la primera escena del corto se introduce un personaje, “el chico”, un niño de alrededor de dos años de edad, que corre en un ambiente hogareño y se recuesta en un puff. La voz en off dice que este niño se hará muchas preguntas: “¿qué es eso del padre de la patria?, ¿por qué un militar?, ¿por qué elegir justamente un milico?”. Estas primeras cuestiones, que remiten a la figura de San Martín, no se desarrollan más adelante. Son primeras preguntas en una escena inicial a la que le sigue la de un teatro, en cuyas gradas aparece sentado un hombre de unos 40 años. Para los que conocen sobre el cine argentino, es fácil identificar a este personaje con el Postiglione real. Pero todavía no sabemos si se trata del director o del espectador de un ensayo. En un espacio contiguo está la actriz, una joven vestida con el estilo *punky* de los años 80 que recita un monólogo en el que dice: “En todas las vidas parece que hay un momento definitivo”. Más adelante, por medio del monólogo, se deja ver la identificación de esa actriz con Eva Perón.

Sigue un nuevo personaje. Otra joven, Victoria, a la que se muestra con primeros planos mientras lee, ríe y mira a cámara, y planos generales en la costanera de un río. Ésta es presentada por la voz en off: “La chica se llama Victoria. Quizás el nombre sea una obviedad, tratándose de una mujer nacida en los 70. País de vencedores y vencidos, la victoria siempre se mete por allí (...)”. La caracterización del personaje y una cierta relación simbólica con el contexto social se completará en una escena posterior. Luego de presentar a Victoria, se vuelve al “niño” y a la voz en off, que relata: “habrá que contarle esta historia a él, cuando todavía no sabe nada, cuando su mayor preocupación es encontrarse en los brazos de su madre. Que son su refugio. Su único y necesario lugar.”

A partir de esta última frase se introduce la voz en off de la siguiente escena, en la que el hombre de unos 40 años que presenciaba el ensayo está escribiendo en un cuaderno. Ahora sí es posible relacionar ese personaje con el relator, ya que mientras escribe, la voz en off dice: “Todos tuvimos ese único y necesario lugar: vos, yo, mi vecino (...)”.

A continuación hay un cambio de escenario, una playa de estacionamiento en donde un grupo de personas recitan un diálogo, riéndose, poniendo en

evidencia que se trata de actores ensayando. En las líneas del diálogo se toca el eje de la *identidad*. Aquí aparecen otros dos personajes: el Actor I, al que relacionamos con el realizador en su juventud, y el Actor II, al que relacionamos con un estereotipo de un héroe nacional. Ambos están vestidos de manera formal, pantalón clásico y camisa, de modo que la identificación de los actores con lo que representan no está dada por la apariencia. En el caso del actor I, lo analizaremos hacia el final del artículo, mientras que la relación del actor II con un tipo de héroe nacional se evidenciaría en sus monólogos. El primero es la respuesta que le da al Actor I cuando éste le pregunta quién es. El Actor II responde: “Soy la conciencia nacional, el pensamiento colectivo, eso es lo que soy (...)”. El segundo, cuando el mismo personaje, después de dispararle al Actor I, proclama: “Dominaré esta tierra, pondré fin a estas históricas traiciones en orden. Por la fuerza, por la fuerza del amor, por la armonía universal de los infernos, llegaremos a una civilización!”.

El último personaje al que se presenta explícitamente como al de Victoria es el de “la chica hippie de los 80”. Es un personaje estereotipado, descrita por la voz en off: “La chica hippie de los 80. Baila con Virus, con Los abuelos, con Zaz! y con Cindy Lauper. Pronto se transforma en madre. Se hizo profesora, lavó platos en Barcelona y ahora enseña yoga”. A diferencia de Victoria, sólo aparece una vez y no parece tener relación con los demás personajes.

Así como los actores son definidos con ciertos roles (asociados a ciertos “clichés”), algunas locaciones también tienen vinculación con la cultura de nuestro país. A estos escenarios es posible relacionarlos con algunas nociones como pueden ser: las pasiones argentinas (la cancha de fútbol, el teatro y la tienda de discos), el exilio (hotel) y la política (el bar Magnum).

Por otro lado, observamos que a partir de la escena del ensayo de los actores, se establece una división en capítulos. Pero es desordenada: al capítulo I le sigue el III y luego el II y el IV. También hay cinco placas escritas en blanco sobre fondo negro que funcionarían como títulos: “*work in progress*”, “*el amour fou*” (el amor loco), “*flashback*”, la letra “P” y la letra “V”.

Además de esto, las placas sobreimpresas en la escena del hotel también aportan información en tanto se presentan como los temas o, más bien, las preocupaciones del realizador. Son: “*el país*”, “*la ideología*”, “*la patria*”, “*la ficción*”, “*la realidad*”, “*un hotel*”, “*otro país*”.

En cuanto a los recursos técnicos, vemos que se utiliza la cámara lenta, la cámara invertida y la detención de la imagen para marcar momentos específicos. Otro elemento relevante es el de una secuencia grabada en otro formato, el de *super 8*. En ella se muestran como material de archivo imágenes que remiten al recuerdo feliz de una época pasada

Análisis

Retomando el interrogante planteado arriba sobre el tipo de forma que asume este corto-metraje; como punto de partida su director lo define como un *ensayo cinematográfico*:

(mi) Historia Argentina es un proyecto muy abierto en donde por momentos creo que podría hacer más de una película con los mismos materiales, en realidad se trata del género o subgénero que estoy abordando: el ensayo cinematográfico, algo que me permite moverme sin límites y con mucha libertad (Postiglione, 2010)

Nos preguntamos entonces: ¿qué es un ensayo cinematográfico, o audiovisual? ¿cómo se relaciona con el cine narrativo convencional? Si bien excede a los fines de este artículo un estudio extenso sobre el ensayo audiovisual, la pregunta nos orienta para el análisis de *(mi) Historia Argentina*.

Desde el punto de vista etimológico un ensayo es una prueba, un ejercicio, un intento. Sin embargo, en la literatura (aunque esto es motivo de amplias discusiones) el ensayo literario se considera un género, y de éste deriva el ensayo audiovisual. En un artículo que profundiza en el tema, Alberto García Martínez (2006) afirma que el ensayo audiovisual permite elaborar una forma artística con rasgos filosóficos que permite concebir ideas y presentarlas subjetiva y asistemáticamente. En el cine, gracias a las potencialidades del montaje, esta forma es propicia para la expresividad del juicio personal del autor sobre los temas más diversos.

En el ámbito audiovisual se reconoce como uno de los pioneros al francés Chris Marker (1921–2012), siendo su primer film, *Lettre de Sibérie* (1958) considerado por el crítico André Bazin como un ensayo. Cercano a Marker ubicamos a Jean-Luc Godard, director emblemático de la corriente de cine moderno *Nouvelle Vague*, considerado también un ensayista. Este director, junto a otros que impulsaron la renovación del cine en la década del 60, realizó su obra a partir de ideas de ruptura con la tradición, entre ellas la de “no-narratividad” del cine (García Martínez, 2006: 78).

Sin embargo, como espectadores, estamos acostumbrados a que el cine –a través de sus reglas, códigos y convenciones– cuente historias. Como explican Triquell y otros en *Contar con imágenes* (2011: 16), éste es el aspecto que interesa a la semiótica: la narrativa como una de las formas de puesta en discurso. En la acción de construir un discurso, mediante el cual podemos exponer ideas para hablar de nosotros mismos o de aspectos de la realidad que nos rodea, producimos *textos*. Los textos son la forma en la que se materializa el discurso y el término no se refiere únicamente a los textos escritos. De manera que, desde esta perspectiva, el pintor produce textos pictóricos, el músico hará textos musicales y el cineasta, al hacer películas, crea un texto cinematográfico.

Además –según la lingüística– la puesta en discurso de un texto puede realizarse según la forma narrativa, argumentativa o descriptiva. De este modo, los textos narrativos se caracterizan por contar hechos (reales o ficticios) vividos por personajes en un tiempo y un espacio determinados. La forma del discurso narrativo es el relato y para que haya un relato, es necesario que algo suceda, es decir, que haya un cambio, una transformación, una situación inicial y una situación final. Estos sucesos se desarrollan en el tiempo, por lo cual en un relato siempre hay un inicio y un final.

Pero existen otras formas que puede asumir un discurso audiovisual, que no desarrollan su estructura en base a una historia. Son las formas del cine no narrativo, en las cuales no hay un ordenamiento causal de las acciones, no hay un orden cronológico en ellas. Aunque sí es posible encontrar un orden lógico en la sucesión de escenas, que va desde el momento en que empieza a reproducirse la película hasta que se termina.

Como mencionamos en la introducción, Bordwell y Thompson proponen para el análisis de películas dos tipos de sistemas formales: el narrativo y el no narrativo. Se incluyen dentro de este último las formas categórica, retórica, abstracta y asociativa. Los sistemas formales asociativos son aquellos que yuxtaponen imágenes y sonidos para generar una asociación que los vincula, sin una conexión narrativa, sino más bien conceptual. Estas pueden ser evidentes o desconcertantes, e invitar a la interpretación, a la asignación de significados generales a la película. Pero no intenta convencer mediante una argumentación (como la forma retórica) ni expone las categorías de un tema (como la forma categórica). Tampoco enfatiza el significado mediante las cualidades expresivas de las imágenes, característico de la forma abstracta. En la forma asociativa se suelen presentar elementos recurrentes o motivos que refuerzan la comprensión del mensaje, y también puede presentarse una agrupación de imágenes por partes en la película.

Así, como elemento recurrente podemos señalar el televisor que es arrojado por el realizador desde la ventana de un departamento. Aparece primero en un plano corto, destrozándose en la vereda, y más adelante en una panorámica invertida, ascendiendo desde el piso hasta el living del departamento.

En este cortometraje la voz en off aparece como una guía para la interpretación del mensaje. En numerosas ocasiones funciona de unión entre escenas retomando para la actual la última frase enunciada en la anterior. Por ejemplo, cuando después de introducir a Victoria por primera vez, la voz en off cierra: “partidos ganados, elecciones y muertos”, pasa a la siguiente, en la cual vemos a Postiglione sentado en su escritorio y la frase en off: “nuestros muertos siempre son más”. Hay una continuidad en el mensaje retomando una palabra o una idea (en este caso “muertos”) que no depende de qué actores o

espacios se muestren en ese momento. También en el ejemplo mencionado en la descripción anterior acerca de la frase “único y necesario lugar” que une la escena del “chico” con la del realizador escribiendo.

Así, las conexiones que se establecen entre las escenas son del orden de lo conceptual. Además de la voz en off, es posible interpretar un tema en particular entre algunos grupos de imágenes asociadas. Podemos ver un primer ejemplo: se trataría el tema de la *violencia de Estado* en la sucesión de escenas que comienzan con la cancha de fútbol, en la que el Actor II lleva a rastras a Evita *punky* y la amenaza con un arma, sigue con la de la playa de estacionamiento, donde el mismo Actor II amenaza al Actor I mientras los demás actores están muertos en el piso y culmina con Victoria envuelta en una bandera argentina, ensangrentada. Otro ejemplo de conexiones alrededor de un tema, sería el de la *militancia política*, en este caso, lo encontramos en la secuencia que comienza con el plano general de una multitud en una manifestación, sigue con personas reunidas al aire libre mientras amanece, luego con imágenes de una votación y concluye con planos detalle de botellas vacías y ceniceros llenos.

No obstante, además de estas escenas en las que prevalece la forma asociativa, encontramos algunas de tipo narrativo, dentro de la estructura general de este ensayo audiovisual. Aunque, vale aclarar, la narración no se plasma en las imágenes sino en la voz en off. Así, vemos tres ejemplos donde se relata un segmento con inicio, nudo y final: la presentación de *Victoria* (en dos escenas distintas) y de *la chica hippie de los 80*, y la anécdota del bar *Magnum* en la cual se refiere al secuestro de Cambiasso y Pereyra Rossi en 1983. Sin embargo, siguiendo a Bordwell y Thompson, podemos decir que esta inclusión no modificaría la organización global asociativa de la película, sino que aportarían variaciones para mantener el interés.

Para concluir con el análisis del corto y su ubicación en la forma asociativa del cine no narrativo, nos referiremos a una escena compleja en la cual se ponen de manifiesto el recurso de la yuxtaposición de imágenes para generar un significado específico y un ejemplo de asociación conceptual, característicos de este sistema formal. En la imagen, lo primero que vemos es al Actor I en una habitación sentado y escribiendo, luego vemos un plano detalle de la libreta, y en el plano siguiente quien está sentado en el mismo lugar es Postiglione. Mientras el Actor I escribe en la libreta, aparecen sobreimpresas en la imagen las frases “la realidad” y “la ficción”. Luego, sobre el plano detalle de la libreta, se sobreimprime “la ideología”; y por último, en un plano general donde está Postiglione escribiendo en la misma posición que el Actor I y Victoria acostada en la cama viendo televisión, aparecen “la patria, la ficción, la realidad, un hotel, otro país, la ideología”.

Así, por medio del plano de la libreta podemos identificar a ambos actores con el mismo personaje, idea que se reafirma cuando vemos en otra escena al Actor I y Victoria desnudos y abrazados. Si bien en ningún momento la voz en off explicita que Victoria es la mujer de Postiglione (se recuerdan también las placas “P” y “V” ya mencionadas), se sugiere por medio de estas y otras imágenes la vinculación de ese personaje de ficción con un “ella” al cual el narrador refiere en el recuento de experiencias del pasado del segmento grabado en súper 8. Es decir que el Actor I representaría al Postiglione real y Victoria representaría a la mujer del Postiglione real.

Por último, las palabras sobreimpresas (citadas en el párrafo anterior) exponen partes del pensamiento del director y se corresponden con conceptos que refieren a las tensiones entre el individuo y el mundo en el que está inserto.

Ficha Técnica de (Mi) Historia Argentina

Elenco: CAREN HULTEN, CLAUDIA SCHUJMAN, MARÍA CELIA FERRERO, MATÍAS TAMBURRI, JUAN NEMIROVSKY, CIRO POSTIGLIONE, GUSTAVO POSTIGLIONE (Voz en Off)

Guión y Dirección: GUSTAVO POSTIGLIONE

Producción: GUSTAVO POSTIGLIONE

Producción Ejecutiva: FERNANDA TALEB

Dirección de Fotografía: GUSTAVO POSTIGLIONE

Dirección de Arte y Vestuario: ANA JULIA MANAKER

Sonido y Música Original: IVÁN TARABELLI

Edición: LUCIO A. GARCÍA / GUSTAVO POSTIGLIONE

Textos de los actores inspirados en: LA RAZÓN DE MI VIDA, EVA PERÓN/MACBETH, WILLIAM SHAKESPEARE/ GLAUBER ROCHA

“Más adelante”, de Lucía y Esteban Pepe Puenzo: una construcción del deber ser/hacer nacional en el marco del Bicentenario

Carolina Casali⁶⁹ y Ayelén Ferrini⁷⁰



Fotograma de “Más adelante” de Lucía Puenzo y Esteban Puenzo.

En el presente artículo analizamos “Más adelante”, un cortometraje de nueve minutos de duración, dirigido por Lucía y Esteban Puenzo. Tomamos como referencia para el análisis la estructura actancial elaborada por Greimas, la perspectiva semiótica de Eliseo Verón, y la noción de relato propuesta por Christian Metz. Bajo este marco teórico, nos proponemos como pregunta general cómo es relatado/construido el pasado histórico argentino en/desde el presente. Para ello, observaremos en el audiovisual cuáles son los principales

⁶⁹ Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora adscripta en la cátedra de Análisis del Discurso, en la Escuela de Ciencias de la Información de la UNC. Se encuentra cursando el Doctorado en Semiótica, del Centro de Estudios Avanzados de la UNC y es becaria del CONICET. Integrante del Proyecto Mirando 25 Miradas.

⁷⁰ Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha participado como docente en distintos niveles y modalidades del sistema educativo. Ha trabajado como capacitadora docente en cursos referidos a lo audiovisual. Actualmente realiza distintas producciones audiovisuales para medios televisivos a nivel nacional y es integrante desde hace 4 años de distintos equipos de investigación financiados por la Universidad Nacional de Córdoba. Integrante del Proyecto Mirando 25 Miradas.

efectos de sentido que se desprenden de los programas narrativos, para luego dar cuenta de la relación que existe entre los sentidos construidos en el discurso y el presente argentino.

Es decir trataremos de dilucidar, cuál es la mirada que propone desde este presente argentino, en el marco del Bicentenario, sobre una etapa histórica anterior; y por qué y con qué sentido se construye este relato en este contexto.

La diégesis de la historia narrada se desarrolla en Buenos Aires, en 1910. La misma se construye a partir del conflicto que suscita cuando un Oligarca (Luis Luque) le encarga a un director de cine (Diego Peretti) la realización de un cortometraje en el cual se represente la situación en la que se encontrará la República Argentina en 2010 –para el Bicentenario–. A su vez, esta película, que se proyectará públicamente, será uno de los componentes centrales en la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo. Dadas las visiones contrapuestas que estos dos personajes tienen respecto al futuro del país, el conflicto se presenta de manera inminente.

Con el fin de iniciar nuestro análisis, en primera instancia, hemos dividido el corpus según las secuencias narrativas observadas en el mismo. Es así que hemos podido establecer que su estructura responde a la división tradicional en tres actos, fijando tres secuencias. La primera de ellas, nos presenta a los personajes principales: Max, el cineasta; el Vasco, su asistente (Osqui Guzmán), y El Oligarca. Estas tres personas se encuentran reunidas presuntamente en la casa del Oligarca, una vivienda lujosa típica de la alta burguesía de inicios del siglo XX. En este contexto, los personajes se encuentran visualizando la película realizada por Max, bajo el encargo del Oligarca, para el festejo del Centenario. Sin embargo, El Oligarca expresa su descontento con el film realizado por el cineasta, lo cual lleva a una discusión en la cual cada uno pondrá de manifiesto su visión sobre el futuro de la República. Esta primera secuencia finaliza luego de que el Oligarca le ordena a Max, de forma terminante, la realización de la película que él ha imaginado.

Posteriormente, el segundo acto –que hemos denominado “El Descubrimiento”– transcurre en un set de filmación. Allí vemos a Max manifestar su contrariedad al Vasco, dado que el trabajo que debe realizar va en contra de sus ideales. Max se muestra reacio a filmar la película encargada por El Oligarca, cuando de repente descubre que, detrás del decorado, El Oligarca está manteniendo relaciones sexuales con la mujer que encarnará el personaje de La República (Florencia Raggi) en el cortometraje. Finalmente, Max le ordena al Vasco filmar aquel hecho. De esta manera, uno puede anticipar que Max utilizará esas imágenes en su película.

Por último, la tercera secuencia –que hemos llamado la “Consumación del acto de rebeldía”– comienza con la voz en off de Max recitando el poema *Piu Avanti*,

del escritor argentino José Bonifacio Palacios, alias Almafuerte. Cabe destacar que este parlamento acompaña toda la secuencia hasta el final. En este fragmento de la película, observamos un montaje alternado de imágenes que remiten a dos temporalidades distintas. Así podemos ver de forma simultánea al cineasta realizando la película con su ayudante y a miembros de la Oligarquía ingresando al cine-teatro, lugar elegido para presentar el film alegórico al Centenario. Al finalizar la proyección, el Oligarca se siente burlado por el contenido del mismo, ya que no era lo que le había ordenado al cineasta, y enfurecido manda a buscarlo. Sin embargo, Max huye con la ayuda del Vasco. Ambos sobrevuelan, montados en una suerte de zepelín a bicicleta, los cielos de Buenos Aires hacia delante.

Del deber-ser/hacer nacional, la construcción de un sujeto en rebeldía

Ahora bien, al tomar las categorías propuestas por Greimas, anteriormente descriptas, observamos que el protagonista del cortometraje, encarnado en Max, el cineasta, se constituye como actante Sujeto a lo largo de todo el film, el cual tiene por objetivo conjugarse con la realización de un cortometraje que ponga de manifiesto su ideal de futuro deseado para la República Argentina. Esta búsqueda, que podemos concebir como la transmisión de un objeto de saber verdadero a sus contemporáneos, y las acciones que la misma desencadena conforman el programa narrativo de base.

A su vez, dado este programa narrativo establecemos que el personaje del Oligarca cumple la función de Anti-sujeto, ya que su objetivo se opone al hacer del Sujeto de forma sistemática durante todo el relato. Es así que el Oligarca tiene como objeto de búsqueda transmitir un saber falso/engañoso/interesado, meta que intenta cumplir a través de la realización de la película que este le encarga a Max, en donde pretende poner de manifiesto los intereses de la clase a la cual representa, con el fin de lograr el mantenimiento de ésta en una posición privilegiada en la sociedad argentina de la época. Al mismo tiempo, podemos establecer que dado este encargo y la posición de poder que ostenta el Oligarca por sobre Max, este no cumple sólo la función de Anti-sujeto sino también la de Destinador.

Sin embargo, en tanto actante Destinataria, Max rechaza el mandato del Oligarca. Por lo tanto, el hacer del Sujeto tiene como sustrato, es decir como Destinador, aquellos valores centrados en el compromiso con la búsqueda de la verdad, así como también la defensa y la construcción de una nación más justa y democrática. Es por ello que Max –al rechazar las órdenes del Oligarca- se rebela contra el poder dominante, injusto y arbitrario.

Con el fin de hacer explícita esta estructura narrativa, podemos señalar que ya en la primera secuencia del cortometraje, momento en el cual Max le presenta la película al Oligarca, en esta se ve a un trabajador –así denominado por el

cineasta—, quien se despierta, se acicala y luego se sube en un zepelín a bicicleta. La proyección se interrumpe por la intromisión del Oligarca, quien rechaza el protagonismo del trabajador en el futuro de la nación. Esta instancia pone de manifiesto uno de los ideales sostenidos por Max, al enunciar que *al progreso se llega mediante el trabajador*. Es así que, la importancia que le otorga el cineasta al trabajador como sujeto de transformación histórica es uno de los elementos que caracteriza al personaje principal.

En la secuencia “El Descubrimiento”, se consolida la postura del protagonista. En ella nos encontramos a un Max contrariado, dado que pese a la presión ejercida por el Oligarca, este se niega a realizar el encargo, ya que está en profundo desacuerdo con los valores que El Oligarca pretende manifestar. Es así que el cineasta, en conversación con el Vasco, expresa su preocupación y descontento con la Oligarquía⁷¹: “¿Te imaginas cien años más con estos tipos?”. De este modo, rechaza el lugar de “estos tipos” en el rol de Destinatores de su hacer.

Finalmente, la posición de Max frente al poder dominante se hace completamente explícita durante la tercera secuencia, en la cual se escucha en voz en off a este personaje recitar el poema ¡Piu Avanti!

¡ *Piu avanti* !

*No te des por **vencido***⁷², ni aún vencido,

*no te sientas **esclavo**, ni aún esclavo;*

*trémulo de pavor, piénsate **bravo**,*

*y acomete **feroz**, ya mal herido.*

*Ten el **tesón** del clavo enmohecido*

que ya viejo y ruin, vuelve a ser clavo;

*no la **cobarde** estupidez del pavo*

que amaina su plumaje al primer ruido.

*Procede como Dios que **nunca llora**;*

*o como Lucifer; que **nunca reza**;*

o como el robledal, cuya grandeza

*necesita del agua, y **no la implora**...*

Que muerda y vocifere vengadora,

ya rodando en el polvo, tu cabeza!

Pedro Bonifacio Palacio (Almafuerte),

Siete sonetos medicinales 1907.

⁷¹ Este término surge en la antigua Grecia y es definido como la corrupción de un principio de gobierno por el cual los ciudadanos no responden al bien de la polis, sino al interés particular de su grupo social. Si bien este es un vocablo polisémico, acordaremos que, en el caso del desarrollo del fenómeno oligárquico en Argentina “hay oligarquía cuando un pequeño número de actores se apropia de los resortes fundamentales de poder; y que ese grupo está localizado en una posición privilegiada en la escala de la estratificación social (Botana, 1977: 72)”.

⁷² El uso de la negrita corre por cuenta de las autoras de este artículo.

Ahora bien, dada la relevancia de estos versos en el contexto de nuestro análisis, observamos que este pone de manifiesto de manera acabada los valores que encarna el Sujeto actante:

Tabla 1

Valores negativos	vs.	Valores positivos
“vencido”		victorioso/triunfante
“esclavo”		Libre
Tímido /cobarde		“Bravo”
Manso / doméstico / inofensivo		“Feroz”
Inconstancia / abandono		“Tesón”
“Cobarde”		valiente/decidido

Esta comparación de los lexemas presentes en el poema, y los semas que aparecen implícitamente en sus opuestos, deja ver la elección que hace Max al posicionarse en la defensa de los valores positivos; encarnados en su *hacer* y que a su vez se oponen a aquellos sostenidos por el Oligarca, rechazando la figura de este como Destinator. Al mismo tiempo, postula como nuevo Destinator a la nación argentina, ya que su hacer está guiado por una serie de valores que tienden a defender y luchar por una patria más igualitaria y justa.

Además, cabe destacar que mediante el juego de opuestos que plantea el poema se configura una identidad del deber ser/hacer nacional. Esto se observa, en una primera instancia, en el modo imperativo que utiliza el mismo que establece de manera prohibitiva, en las primeras dos líneas, un deber-no-ser “vencido/esclavo”, para luego explicitar como algo necesario el deber-ser “bravo/feroz”, el deber ser/tener “tesón”. Luego, entre las líneas nueve a doce, bajo la forma deber-no-hacer, prohíbe subsumirse al poder de otro (no llorar, no rezar, no implorar). Finalmente, en las últimas dos líneas manifiesta un deber-hacer “muerda/vocifere”, al cual prescribe un hacer de lucha contra el poder dominante.

Por otra parte, en base al análisis de los dos programas narrativos principales, podemos construir a nivel enunciativo la oposición de un Nosotros vs. un Ellos. En cuanto a la figura enunciativa “Ellos”, representada por el personaje del Oligarca y los intereses de clase que encarna, podemos atribuirle un hacer falso/engañoso/interesado que busca favorecerse a costa del bienestar de la Nación, y constituirse como un poder dominante, injusto y arbitrario.

Por otro lado, la figura enunciativa “Nosotros”, constituida por el personaje de Max y de su ayudante “El Vasco”, representa los valores de resistencia al

poder dominante y la tenacidad de sostener sus ideales pese a todo. A su vez, este “Nosotros” funciona como un colectivo de identificación entre el enunciador y el destinatario, en este caso prodestinatario, transformándose en un “Nosotros inclusivo”. Es decir que Max, como sujeto enunciador, busca la adherencia en *su hacer* por parte del destinatario (espectador) de este film.

A manera de cierre

A partir de este análisis, podemos concluir que el sentido principal que hallamos en el cortometraje es destacar los valores, encarnados en Max el cineasta, de búsqueda de la verdad, construcción de la libertad y de resistencia ante el poder dominante. El film busca, la identificación y la adherencia del destinatario con el programa narrativo llevado a cabo por Max, en este particular marco del Bicentenario.

Además, consideramos que se puede establecer una relación entre título del cortometraje *Más adelante* y la actualidad argentina en el marco del bicentenario. *Más adelante* representa el futuro en el cual estamos, el debate que se plantea en el relato es a partir de la realización de un film sobre un futuro posible, el cual hoy es nuestro presente. Esta relación, no sólo esta manifiesta desde la palabra, sino que también está reforzada a través de la imagen final del corto, en la cual podemos ver que el personaje principal vuela “hacia adelante” dejando atrás al anti-sujeto, es decir al poder dominante. Esta acción sugiere que los valores encarnados por Max se encontrarán en el futuro al que él se dirige, es decir el presente argentino.

Por lo tanto, el cortometraje de Lucía y Esteban Puenzo nos invita a reflexionar sobre cómo podría haber sido el festejo del centenario de 1910, cuáles serían los ideales contrapuestos de esa época, la mirada de un trabajador y de un gobernante en relación al futuro, dejando en consideración del espectador la situación actual de la Argentina como futuro imaginado.

Ficha Técnica de Más Adelante

Elenco: DIEGO PERETTI (MAX), LUIS LUQUE (EL OLIGARCA), OSQUI GUZMÁN (VASCO), FLORENCIA RAGGI (LA REPÚBLICA), MARTÍN PIROYANSKY (PIRO), VERÓNICA PIAGGIO (MUJER DE OLIGARCA), NICOLÁS MARTINI (HIJO DE OLIGARCA), JORGE BOOTH (OTRO OLIGARCA), LUISMA MONTANARI (GUARDAESPALDAS 1), GABRIEL SPINA (GUARDAESPALDAS 2), OSVALDO VELAZ (ROQUE SÁENZ PEÑA), MISAEL BUSTOS (PROYECTORISTA) Y LITO CRUZ (VOZ DE ROQUE SÁENZ PEÑA).

Guión, dirección y producción: LUCÍA Y ESTEBAN PEPE PUENZO.

Productora: HISTORIAS CINEMATOGRAFICAS S.A.

Director de producción: MATÍAS MILLAR.

Director de fotografía: JULIÁN LEDESMA MEX
Cámara: PEPE PUENZO / JULIÁN LEDESMA
Director de arte: PABLO RACIOPPI
Realizadores: MARIANO SIVAK/ JUAN DANA/ NACHO POLA
Dirección de sonido y sonido directo: FERNANDO SOLDEVILA
Montaje: HUGO PRIMERO
Música original: PEDRO ONETTO. Piano: PEDRO ONETTO. Cuerdas: ALEJANDRO
TERÁN. ESTUDIO CONCRETO

Silencio d/enuncia (análisis de Argentina del Bicentenario: Las voces y los silencios de Carlos Sorín)

Milena Tiburcio⁷³



Fotograma de “Argentina del Bicentenario: Las voces y los silencios” de Carlos Sorín.

Resulta pertinente para el análisis de una producción audiovisual considerar el motivo particular que convoca a diferentes realizadores cinematográficos en torno a una propuesta determinada. Esta invitación a la realización de un cortometraje no es sino un llamado a la reflexión, lo cual implica asumir una perspectiva frente a la celebración del bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 en Argentina. Entre tantos realizadores, Carlos Sorín particularmente ofrece una mirada compleja tomando como base estructural del relato una serie de relaciones dicotómicas como *civilización/barbarie*; *democracia/república*; destacándose su eje narrativo cinematográfico principal, *vozes/silencios*.

⁷³ Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), con la tesis “La construcción social del migrante/extranjero en el cine argentino” escrito en co-autoría con la Lic. Truyitrালেu Tappa. Fue becaria del programa de intercambio estudiantil Cuarto Centenario en la Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Francia. Actualmente participa en equipos de investigación de análisis semiótico audiovisual avalados por el Centro de Producción e Investigación Audiovisual, UNC. Es también ayudante-alumno del Programa Multiculturalismo, Migraciones y Desigualdad en América Latina, en el Centro de Estudios Avanzados, UNC. Es bachiller artístico musical y colabora como columnista en Radio Eterogenia, dentro del Centro Cultural España Córdoba. Integrante del Proyecto Mirando 25 Miradas.

Entendiendo que toda producción audiovisual es un discurso y todo discurso es en sí una práctica social (Verón, 1978), este cortometraje convoca a su vez a pensar ideas en torno a la historia del país no como algo acabado, sino como aquello que se continúa escribiendo de acuerdo a los modos de recordar el pasado y a las formas de enunciar el presente a través de las voces o incluso de d/enunciarlo a través de los silencios.

El formato cinematográfico ofrece la posibilidad de analizar su relato para indagar acerca de los sentidos que pone en juego a través de la circulación en el espacio social. Se tomará como referencia la idea de que la “enunciación cinematográfica” es una instancia de producción del discurso que deja en cada uno de sus relatos marcas enunciativas que lo organizan. Además de las dicotomías, la fuerza apelativa del cortometraje queda en manos de niños que mirando a cámara reafirman la idea de que los silencios pesan más cuando los ecos de las voces siguen espesando el aire, como un sonido sostenido que merma pero nunca se interrumpe. A lo largo de la composición audiovisual del cortometraje, se podrán reconocer distintas marcas del realizador que se pueden leer en función de la imagen movimiento, el sonido y la palabra. La memoria como ejercicio asociado tanto al pasado como a la historia actual será uno de los ejes a reflexionar a lo largo del presente análisis, considerándola como algo en construcción constante y resignificación colectiva.

Parte(s) del cortometraje

El cortometraje de Sorín está organizado en dos partes: en la primera, Pacho O'Donnell y Carlos Altamirano opinan acerca de las dicotomías, paradojas, de la historia argentina. O'Donnell y Altamirano están en una sala común que podría ser una biblioteca, ubicados frente a cámara mirando al entrevistador (fuera del campo visual), con un recorte del cuadro en un plano medio. Ambos son convocados para retomar temas organizados en pares dicotómicos: Pacho O'Donnell lo hace sobre *civilización o barbarie*, mientras que Carlos Altamirano reflexiona en términos de *democracia o república*. O'Donnell comienza su relato a partir de la revolución de 1810 para expresar que la oligarquía aeroportuaria de Buenos Aires asumió el objetivo de “organizar el país” (minuto 00:20), que a través de la figura de Domingo Faustino Sarmiento como portavoz del gobierno nacional, se hace en base al dilema *civilización o barbarie*. Así, el término *civilización* refería directamente a todo tipo de costumbres europeas, al tiempo que *barbarie* se correspondía con las costumbres locales (el gaucho, las tradiciones criollas, las provincias) que por ser distintas eran consideradas como obstáculos para la organización y el progreso nacional. Altamirano, por su parte, sostiene que en el marco de la celebración del centenario argentino en 1910 aunque el país ha logrado ingresar a “la era del progreso” (minuto

02:10) presenta problemas organizacionales traducidos en conflictos políticos. En opinión de Altamirano, esto conlleva a la búsqueda de una reforma para “democratizar la república” (minuto 02:23), al tiempo que plantea el dilema *democracia o república* en donde el primer término se asocia más a una defensa de la participación política por parte del pueblo, mientras que la idea de *república* va a referir finalmente a sectores minoritarios. Así, considerando el relato del cortometraje es posible interpretar que si O’Donnell retoma sus opiniones en torno a 1810, mientras que Altamirano lo hace a partir de 1910, podría bien considerarse que el filme de Sorín busca construir una mirada con respecto a lo que sucede en 2010 en una Argentina caracterizada por sostener una lógica dicotómica a partir de las voces y los silencios.

El doble juego entre entrevistas de estilo informe periodístico (primera parte del cortometraje) es seguido de un registro visual de niños de entre 3 y 13 años de edad que miran silenciosamente a cámara mientras se los ve en distintos lugares de la región norte del país, oyéndose de fondo sólo un sonido sostenido. Esta observación más bien descriptiva (segunda parte), trae al relato un aire de género documental, pero esto se complejiza cuando por medio de la utilización de ciertos recursos estilísticos audiovisuales, el mismo filme se convierte en discurso ensayístico al tensionar la relación entre los que tienen la palabra, y los que dicen el silencio.

La composición audiovisual es armónica en el sentido que la figura de Altamirano opinando acerca de las categorías de república y democracia es compatible con el escenario de una sala de lectura (a sus espaldas hay libros bien acomodados en una biblioteca) y es predecible también imaginar a los niños de la región norte de Argentina en espacios abiertos, el lugar donde viven, o incluso en espacios sociales comunes, como lo es la escuela primaria.

Algo visible también en este cortometraje es la estricta utilización de zócalos para dar cuenta de la identidad de los protagonistas que se ponen en escena. A su vez, al observar que tal recurso se utiliza de modo diferente en la primera parte respecto de la segunda, remite a pensar tales nominaciones en términos de *ritos de institución* (Bourdieu, 2008). Nominar implica reconocer no sólo una distinción sobre lo que se nombra, sino sobre todo de imponer un *deber ser* que dota de existencia aquello que se nombra.

El zócalo de *escritor* para O’Donnell como el de *historiador* para Altamirano, presenta modos de nominación que instauran una distinción respecto de los roles que ellos asumen ante la cámara. Nombre y profesión están acompañados por el eje temático que cada uno aborda: *civilización o barbarie* en el caso de O’Donnell, y *república o democracia* en el caso de Altamirano. Además, los rasgos predominantes son equitativos entre ambas figuras, ya que tanto uno como el otro son hombres, argentinos, reconocidos públicamente, de modo que

la relación entre lo que los zócalos presentan y lo que la cámara muestra se corresponden armónicamente.

En la primera parte del cortometraje de Sorín, *las voces*, reflexionan sobre la historia argentina a partir de la Revolución de Mayo de 1810 y retoman las lecturas que se hicieron sobre el festejo de su primer centenario en 1910, para luego hacer hincapié sobre los interludios de la biografía política nacional y puntualmente sobre la dificultad de compartir una misma perspectiva frente a la historia del país. El pasado es puesto en palabras por ambos protagonistas y articulado bajo el formato audiovisual construyendo así una representación particular sobre la memoria nacional. En su estrecha relación con la identidad, la memoria no puede ser descrita bajo una definición finita, sino objeto de múltiples narrativas que emergen del plano social. Para analizar el modo en que este relato audiovisual da cuenta de una memoria particular acerca del país, conviene retomar los aportes de Régine Robin y Elizabeth Jelin. Esta primera parte del cortometraje presenta características propias del género documental, la composición fotográfica de la imagen así como las opiniones de los protagonistas otorgan una sobriedad sobre lo que se pone en escena. La voluntad de veracidad, desde la perspectiva de Bill Nichols (1991), es propia de este tipo de discursos audiovisuales que apelan a retomar reflexiones sobre fenómenos de conocimiento social sugiriéndoles significados y recurriendo a la palabra de personas reconocidas en la esfera pública.

En términos de Robin, la narratividad está ligada a la identidad, de modo que los hechos que tanto O'Donnell como Altamirano toman como referencia para relatar el devenir de la historia nacional son una instancia más del ejercicio de la memoria colectiva. Así, las reflexiones de estos protagonistas refieren a la gestación del país como Estado-nación incluyendo términos como *organizar*, *desnacionalizar*, *democratizar*, mientras que para referirse a los modos de instaurar formas de administrar el territorio los ejes que estructuran dichas opiniones son las dicotomías *civilización o barbarie* y *democracia o república*. A su vez, como reconoce Jelin, la memoria como categoría social implica referir a ciertos actores sociales. Dicha referenciación lejos de ser azarosa está determinada por los sujetos que rememoran, representados en las figuras del escritor y del historiador en este caso. Aquí la memoria colectiva está enunciada por dos individuos que a su vez relatan la historia rememorando a otros colectivos como *unitarios*, *federales*, a la vez que se refieren al *radicalismo*, al *peronismo* y a los grupos de élite.

Siguiendo a Jelin, es pertinente retomar la idea de que la memoria al construirse en base a recuerdos implica necesariamente olvidos. Rememorar, en este cortometraje, se traduce en las voces de O'Donnell y Altamirano, que al nombrar a ciertos actores sociales, prescinden de otros, de modo que

sus opiniones son *las voces* del bicentenario ubicadas en la esfera del poder-decir-sobre-la-historia-argentina. En contraposición a dicha caracterización, la segunda parte del filme da cuenta de los olvidos de aquella memoria colectiva de la que hablaran el escritor y el historiador en un primer momento. Bajo la forma de *silencios*, los olvidos de esa memoria común son representados por un grupo de niños que mirando de frente a la cámara no emiten palabra alguna. De este modo, a partir de la segunda parte del cortometraje las dicotomías se continúan duplicando: adultos/niños, progreso/pueblos originarios; y son ellas las responsables de aportar un ritmo y una continuidad al relato audiovisual. Dicha caracterización del discurso audiovisual apela a una reflexión sobre la celebración del bicentenario que presenta una raíz y un eje narrativo sostenido sobre una concepción dicotómica de la historia argentina. La definición de cada uno de los conceptos que se contraponen en cada dicotomía encuentra el sentido complejo cuando el *silencio* es el recurso audiovisual que Sorín toma como herramienta capaz de hacer que un discurso en formato de cortometraje sea leído como un ensayo crítico acerca de la propia historia del país.

Para seguir adelante es necesario retomar las características de la segunda parte del cortometraje en la que los espacios mostrados se pierden en el horizonte del encuadre visual. La sala de cuatro paredes de los entrevistados es reemplazada por un potrero de fútbol en territorio wichi; a cambio de un historiador, se ve a un niño que en vez de responder preguntas u opinar, interpela al espectador sin siquiera una palabra. En este segmento, los rasgos de quienes están frente a cámara están agrupados en un rango etéreo determinado donde la edad de los niños y niñas se extiende desde los 3 hasta los 13 años. Además de dicha información, los zócalos describen nombre, edad, región/comunidad de origen y provincia de cada uno de los protagonistas. Los rasgos físicos tienen una línea característica definida por la tez morena de rasgos aborígenes de los niños que están frente a cámara (salvo dos de ellos, los hermanos Abraham y Edgar que aparecen en un campo de algodón en Chaco). Los roles se resumen en función de su edad, son niños, hijos de familias del norte argentino, alumnos de escuelas (algunos de ellos aparecen frente a cámara con el guardapolvo blanco). Todo lo que se puede saber de ellos es a partir de la descripción que se encuentra al pie del cuadro que se hace sobre cada uno de ellos y sobre los símbolos que allí se resaltan visualmente. Un ejemplo de esto último es el caso de Gustavo Gabriel de 6 años en el santuario del Gauchito Gil, en Corrientes. El niño no habla, no sonrío, sólo mira a la cámara; su vestimenta, el color rojo que predomina en todo el campo visual introduce la fuerza enunciativa a partir de los símbolos como lo es la puesta en escena de una creencia pagana de origen nacional que se ubica en los límites de las dicotomías que se presentan a lo largo del cortometraje.

Es relevante identificar cómo el recurso del silencio articulado con las miradas serias de los niños no se limita a una interpelación, sino que implica antes que una fuerza enunciativa, una que se acerca más a la denuncia. Etimológicamente, el término *denuncia* remite al acto de hacer notar, de declarar públicamente algo, al tiempo que el prefijo *de-* hace referencia a lo lejano, a la privación. En el cortometraje de Sorín, la denuncia toma como eje principal a los silencios, pero sin reducirse a ellos todo el filme complejiza tal recurso apelativo a través de la composición audiovisual de los escenarios (sala de lectura/región del norte argentino); la dirección de las miradas de los protagonistas (al entrevistador/a la cámara); y al conjunto de pares de dicotomías que se reproducen a lo largo del relato.

La articulación entre la primera y la segunda parte del cortometraje se complejiza en función de las diferencias de estilo en lo referente a encuadre visual y caracterización de los protagonistas frente a cámara. Además, la composición de las imágenes que se suceden y su relación con los temas abordados sobre la historia nacional invita a reflexionar acerca de cómo las ideas de *memoria*, *identidad* y *nación* dialogan simultáneamente entre sí a la vez que con la realidad representada en el cortometraje.

Si se retoma el pensamiento de Jelin de que los contenidos de la memoria implican cuestiones que se recuerdan a la vez que necesariamente otras que se olvidan, la lectura del relato filmico encuentra allí su complejidad. En el sentido que mientras en la primera parte el escritor y el historiador ponen en palabras ciertos acontecimientos de la biografía nacional, el relato se inviste de sentido en la segunda parte cuando un sonido sostenido pareciera representar los ecos (de aquellas reflexiones de O'Donnell y Altamirano) que llegan a la región norte del país. El concepto que Eliseo Verón propone comprendido como el *eje Ojo-Ojo* da cuenta de la fuerza apelativa que existe tras la mirada de los niños hacia la cámara (Verón, 1983). A su vez, tal recurso audiovisual de correspondencia de miradas en el eje O-O contribuye a una desficcionalización del discurso tras los movimientos de referenciación de los sujetos observados. De este modo, la interpelación de los niños del norte argentino no se limita a un sujeto en particular, ya que sus miradas convocan una referenciación no sólo al realizador o al espectador, sino incluso parecen observar detenidamente aquel discurso enunciado por O'Donnell y Altamirano en la primera parte del cortometraje sobre una historia nacional que pareciera no contemplarlos como protagonistas. De hecho Altamirano dirá que en la actualidad nacional “el problema es incluir un mundo social vasto que ha sido marginado” (minuto 04:46), no considerado por los relatos instituidos por aquellos que asumieron la organización de un país bajo el modelo de nación. Los defensores de tales ideas, dicen O'Donnell y Altamirano, consideraron como requisito indispensable relegar todo aquello

que se presentaba incompatible con la tradición occidental conforme a la idea de *civilización y progreso*, de modo que los indios, los gauchos, las tradiciones criollas e hispánicas fueron asociadas determinadamente a la idea de *barbarie*.

La memoria nacional, en este relato audiovisual, retoma en pocas *voces* (O'Donnell y Altamirano) lo que se recuerda y muestra a través de muchos *silencios* (16 niños) aquello que se olvida. En el sentido que el pasado es retomado en el cortometraje de dos modos. Por un lado en lo referente al *cómo* se recuerda, ya que mientras las palabras enunciadas por O'Donnell y Altamirano *dicen* sobre la historia argentina, los silencios de los niños *denuncian* interpellando a todos aquellos protagonistas del relato biográfico nacional, así como también a quienes reproducen esas ideas una y otra vez producto de su institucionalización. Por otro lado, en lo que respecta al *cuándo* del relato puesto en escena, pareciera que al tomar como eje de reflexión los años de celebración de la Revolución de Mayo (1810, 1910 y 2010) este discurso audiovisual muestra un presente marcado por un pasado y un presente dicotómico. A la vez que este relato retoma coyunturas políticas y sociales como marcas de una memoria colectiva (contenidos de la primera parte del cortometraje), todo lo referente a rituales y mitos de las creencias paganas constituyen el eje de carácter expresivo que predomina en la segunda parte. En dicha instancia, los silencios dan cuenta de los olvidos, de modo que la mirada interpelativa de cada uno de los niños se articula con el escenario en donde están situados. La posición fija de la cámara y la relación con los niños que interpelan a través de la mirada (reforzada por la ausencia de la palabra) definen un espacio estático, donde el encuadre es fijo y el ambiente está inmóvil. Esta regla rige en todos los cuadros de imágenes que se suceden y coincidiendo la forma de mirar a la cámara, los roles de cada uno se reafirman en aquello que comparten: *la edad, la región, el silencio*.

Lo dicho, un hecho audiovisual

Pensar al cortometraje de Carlos Sorín como un ensayo audiovisual sobre las celebraciones del bicentenario argentino parte de contrastar las ideas que se tratan en una primera parte a través de palabras, con las miradas que se muestran en una segunda instancia a través del silencio. A su vez, en el plano de la interpretación, un análisis a partir de la lectura del filme podría ser la idea de que no sólo hay relatos relegados al silencio, sino que la historia oficial del país está tensionada por las dicotomías que en ella conviven. Frente a los relatos sobre la historia de un país, la activación de las memorias implica reflexiones acerca de la idea de nación que se ha forjado a lo largo de la biografía argentina. Siguiendo a Homi Bhabha, la *Nación* es una construcción cultural que está escindida como *narración* bajo un formato de relato homogéneo y cronológico,

y como *diseminación* que refiere a los múltiples discursos provenientes de minorías (Bhabha, 2002: 184). Esta concepción en torno a la idea de nación es factible de ser interpretada a partir del cortometraje analizado. Así, mientras que O'Donnell y Altamirano podrían ser reconocidos como sujetos que hacen ejercicio de la narración revisando cronológicamente la historia nacional, las miradas apelativas de los niños parecieran manifestar una realidad desde el silencio que denuncia cómo otros relatos son agrupados bajo la idea de diseminación respecto de la biografía sobre la nación argentina. El relato del cortometraje no se reduce a una crítica a O'Donnell o Altamirano, se trata más bien de una denuncia acerca de cómo contar la historia nacional, es decir a qué actores considerar y cuáles no. Las figuras del historiador o del escritor no son más que la representación de un saber-poder instaurado, que considera a la historia argentina de un modo y no de otro, que sostiene y reproduce los acontecimientos relevantes de la biografía nacional, olvidando considerar los silencios que aun prevalecen en otras regiones del país.

Entonces, si la constitución del Estado-nación en Argentina partió de un territorio y una población escindidos, ¿no es lógico acaso identificar una representación de la memoria histórica basada en dicotomías que se reproducen y complejizan en cada relato que se enuncia y *d*/enuncia sobre la historia nacional? Lo cierto es que los discursos como prácticas sociales incluyen enunciados que provienen tanto de grupos dominantes como de minorías, pero la diferencia reside en que en ciertos casos como sucede en el cortometraje de Sorín, algunos relatos se instituyen, se reproducen, se oyen y otros no.

Si la identidad es aquel territorio simbólico entre lo mismo y lo otro, las disputas y transmutaciones a su interior son propias de su naturaleza. A su vez, es en los ámbitos de producción y reproducción social donde ideas como memoria o identidad adquieren sentido como práctica discursiva. Esto es lo que ocurre en cada uno de los 25 cortometrajes que constituyen las 25 miradas frente a la celebración del bicentenario y que convocan principalmente a una activación de las memorias. La acción de mirar a la cámara fijamente desarrollando una aguda función apelativa invita al espectador a-ser-parte de la tensión que se crea entre las ideas sobre las que se reflexiona al principio y el silencio después.

Una vez más, el relato audiovisual hace explícita la idea de que la memoria individual es colectiva (Valdata, 2009: 176), ya que las prácticas discursivas que allí implican una contemplación tanto de las voces como de los silencios implican una consistencia ensayística. De modo crítico las voces que tienen la palabra no contemplan los relatos alternos, a la vez que los ecos de su relato resuenan como un sonido sordo para aquellos niños que denuncian en/el silencio. Contemplando un pasado histórico representado en palabras de

un escritor y de un historiador, el relato audiovisual de Sorín se complejiza al conjugar en el presente una denuncia que parte de un silencio provocativo representado en la figura de niños que referencian así la idea de un futuro en el que los relatos de estos protagonistas también deberían tener voz. Dicho silencio no es solitario ni desconocido, la identidad de cada uno de los niños está explícita en cada cuadro, pero siempre detrás de su mirada podemos ver a más personas. Si la historia es colectiva, los silencios con respecto a ella también lo son. Denunciar los silencios es un recurso narrativo audiovisual pero pareciera expresar sobre todo la intención de abrir al debate haciendo énfasis en la idea de que la historia nacional, aunque dicotómica, conviene ser revisada detenidamente.

Ficha Técnica de Argentina del Bicentenario. Las voces y los silencios.

Elenco: CARLOS ALTAMIRANO (Historiador) y PACHO O'DONNELL (Escritor)

Director: CARLOS SORÍN

Productor: CARLOS SORÍN

Cámara: SEBASTIÁN SORÍN

Director de Sonido: JOSÉ LUIS DÍAZ

Montaje y Edición: MOHAMED RAJID

Análisis de El espía de Juan Bautista Stagnaro

Daniel Carmelo Scarcella⁷⁴

Yo llegué a Buenos Aires a principios de 1812 y fui recibido por el triunvirato, por uno de los vocales con favor y por los otros con una desconfianza muy marcada. Con muy pocas relaciones de familia en mi propio país y sin otros apoyos que mi deseo de serle útil, sufrí este contraste con constancia, hasta que las circunstancias me pusieron en situación de disipar toda prevención, y poder seguir sin trabas la vicisitudes de la guerra por la independencia.
Carta de San Martín al general Castilla, 1848



Fotograma de “El Espía” de Juan Bautista Stagnaro.

Este trabajo tiene como objetivo relevar las representaciones en torno a la figura de San Martín, en el corto de *El espía* de Juan Stagnaro. Para esto, a nivel metodológico nos centramos en el abordaje de la categoría de personaje, desarrollada por Philippe Hamon. Esta elección se debe a diversos criterios: dos de carácter textual, el enfoque del texto en la interacción del héroe con otro personaje y la distribución desigual que ocupa San Martín en el corto;

⁷⁴ Estudiante de Letras Modernas, está realizando su tesis de grado sobre la representación de San Martín como héroe nacional en el cine argentino. Es becario del CIN con el proyecto “El otro San Martín: la representación del héroe nacional en la historia argentina contemporánea”. Integrante del Proyecto Mirando 25 Miradas.

los otros dos criterios son extratextuales, esto es, se ubican en el marco de la discursividad social y son: la cualidad performativa de los héroes nacionales y el Bicentenario como contexto particular para re-pensar estas figuras. (Scarcella, 2012)

San Martín como “el otro”

En el corto se relata la llegada de San Martín a Buenos Aires, precisamente a la aduana del puerto. El elemento textual que nos permite situar la historia es una frase que aparece al inicio del corto: “Aduana de Buenos Aires, marzo de 1812”; esta referencia espacial y temporal realiza un anclaje en la lectura, verosimilizando la historia narrada, y desplazando lo ficticio. La historia transcurre a lo largo de un mismo espacio, con dos actores: San Martín y el inspector de aduana, durante el interrogatorio del inspector al recién llegado para averiguar sus intenciones en las Provincias Unidas del Río de la Plata. El espacio donde transcurre la acción es cerrado, oscuro, de paredes de ladrillos rojos, iluminado levemente con algunas velas dispersas, algunos muebles, y otros objetos de la época, en el que solamente se escucha algunos ruidos metálicos de fondo pero no se puede determinar de dónde provienen y el inspector sentado al lado de una mesa pequeña. Este inspector tiene a uno de sus costados el baúl con las pertenencias personales del teniente. Se puede pensar que para San Martín siendo un recién llegado, este espacio se le presenta como hostil, e incluso amenazante.

Planteamos que una de las condiciones de producción de este texto es la carta citada más arriba como epígrafe, es decir, que en el corto se retoma la declaración epistolar del general: “una desconfianza muy marcada sufrida con constancia”. San Martín será representado como “el otro” desde la visión del inspector, en vez de ser caracterizado como un héroe, él será el enemigo que hay que develar, el espía.

Los personajes

Los personajes del texto son solamente dos: San Martín y el inspector de aduanas. Cada vez que uno de los dos tome la palabra se le hará un primer plano, y sólo se puede observar la silueta del otro personaje, las cámaras siempre tomarán el frente de cada uno de ellos, y no de costado u otro ángulo. A partir de estos elementos, inferimos que el enunciador hace hincapié en el decir y en el cuerpo de los personajes, al no haber tomas de los personajes en simultáneo, sino siempre uno por vez. El enunciador más que buscar representar un diálogo entre ambos, busca representar un interrogatorio, con la dinámica pregunta, defensa, contra-pregunta.

El modo de designación del segundo personaje es a través de su rol temático: “inspector⁷⁵”, de esta operación podemos inferir que habrá en la historia un énfasis en los programas narrativos asignados a ese rol, como son: reconocer, examinar o inspeccionar, vigilar.

El inspector lo nombra por su cargo militar español de teniente. Desde el principio del relato hay una marcada duda de sus capacidades, interroga la procedencia de sus objetos, el porqué de su llegada a Buenos Aires. San Martín se siente incómodo con la situación, el inspector le ofrece sentarse pero él prefiere estar parado. Está “a la defensiva”, al responder sobre la adquisición de su sable corvo declara: “¿¿me va condenar por eso!?”. Y luego para terminar rápido el interrogatorio dice en voz alta: “¿qué es lo que quiere saber?”.

El interrogador va realizar la pregunta más común probablemente en una aduana pero que en el caso de la trayectoria y vida del general ha generado respuestas insaciables y diferentes por parte de historiadores e investigadores: ¿por qué vino? El general responde “vine a ponerme a disposición de mi patria”. El diálogo que va seguir, es de carácter conflictivo. Mientras el inspector va a indicar distintos argumentos que señalan la correspondencia de San Martín con la Corona Española y su ininterrumpida fidelidad, él intentará rebatirlos. Primero: que la vocación por la patria se le haya despertado recién a una adulta edad y ya teniendo toda una trayectoria militar en España. Segundo: su itinerario “falso” antes de llegar a Buenos Aires porque había aducido viajar a Lima por cuestiones familiares. Otros argumentos mencionados por el inspector son arriesgar la vida por el rey, el silencio de su posición con respecto a la revolución, el no cuestionar órdenes al supuesto enemigo, el no contacto previo con otros revolucionarios, el no haber desertado. San Martín para contrariar lo dicho por el inspector, utiliza el argumento de la patria es el lugar de nacimiento, y que su alejamiento de ella es involuntario, ya que fue obligado por sus padres. También menciona los recuerdos de la infancia. “-¿Recuerda algo de la infancia? –Solo vagamente, un monte, un río, una mujer llamada Rosa⁷⁶, mis padres siempre me hablaban de un pequeño pueblo a la orilla del río. Siempre supe que esa era mi patria”.

Sin embargo, para el interrogador nada de lo que dice San Martín es suficiente, y empieza a caracterizarlo como alguien que en realidad debería estar

⁷⁵ Inspector según la R.A.E:

1. adj. Que reconoce y examina algo. U. t. c. s.

2. m. y f. Empleado público o particular que tiene a su cargo la inspección y vigilancia del ramo a que pertenece y del cual toma título especial el destino que desempeña.

⁷⁶ Existen varios discursos que defienden la hipótesis que San Martín fue en realidad hijo de Rosa Guarú, una criada guaraní de la casa de los San Martín en Yapeyú, y del marino español Diego de Alvear. El texto que nos parece más importante sobre el tema es: El secreto de Yapeyú: el origen mestizo de San Martín (2010) de Hugo Chumbita. El autor a través del texto sostiene que el regreso de Juan José a América fue en busca de su identidad, movido por el impulso de reivindicar sus raíces.

lejos, como un posible enemigo, a continuación lo nombra como un militar de dos banderas, y se pregunta: “¿Cómo se yo que usted no juega a dos puntas?”. Para el inspector si San Martín sirve al actual Virreinato no sería más que un traidor, peleando frente a los que antes eran sus camaradas. Desconfía de si alguien con distintos intereses impulsa su llegada a Buenos Aires, quién le pagó el viaje, desconfía de con qué propósito llega a una tierra en la que no tiene a nadie: “Solo, sin familia, sin que nadie lo conozca, como llegan los espías”. Podemos decir que hasta acá se llevaron a cabo dos acciones claras asignadas al rol de inspector, éste lo reconoce a San Martín como un espía, y lleva a cabo todo un proceso interrogatorio, lo examina. La caracterización del inspector a San Martín: espía, traidor, militar de dos banderas, dista por mucho de reconocerlo como un patriota, ni mucho menos como un sujeto competente para llevar a cabo una gesta libertadora.

La inspección llega a nivel invasivo y físico, lo exhorta a que se desnude el pecho, en el que esperaba ver algún tatuaje que compruebe sus sospechas de que San Martín es un espía. El interrogado muestra su pecho y no hay nada, solamente una cicatriz. Frente a tanta desconfianza, para convencer al inspector, golpea con su mano sobre la mesa y dice gritando: “Quiero la libertad de los pueblos de América. Para que puedan elegir libremente sus gobiernos. ¿Qué más quiere saber?”. En esta declaración de San Martín se muestra su programa narrativo principal obtener la libertad de los pueblos de América, y además con el grito y el golpe se figurativiza la *disposición* de San Martín, es decir la protensividad fórica con su objeto: ya hay un querer instalado en él lo suficientemente fuerte como para suscitar pasiones.

Cuando el inspector luego de su examen lo cataloga como oficial español capitulado, lo está clasificando como un enemigo de la patria, no como alguien que pueda liberarla. Y en la última secuencia con un primer plano de su sable corvo aparece montada la siguiente frase: “Entre 1812 y 1821 liberó medio continente del dominio español”. Esta referencia que aparece al final, no sólo es espacial y temporal como la primera, sino que es histórica, esto cambia el contrato entre enunciador-enunciario, el texto pasa a representar una escena de la historia argentina.

Los programas narrativos⁷⁷

La frase final que aparece montada en el corto, ya dijimos en el párrafo anterior

⁷⁷ El programa narrativo (PN) es un sintagma elemental de la sintaxis narrativa de su superficie, constituido por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado. El programa narrativo debe ser interpretado como un cambio de estado, en el que un sujeto de hacer hace pasar de un estado de conjunción/disjunción a otro sujeto con su objeto de valor al estado opuesto, sea conjunción o disjunción. Para una mejor comprensión del tema ver: Greimas, Algirdas J. y Courtès, Joseph (1982).

que retoma al discurso histórico, creemos que no hay inconvenientes en afirmar que desde este discurso se ha caracterizado a San Martín como uno de los libertadores de América, desde los textos de Mitre: *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* (1887) hasta las producciones más contemporáneas, generalmente no se abandona la representación de San Martín como un héroe y como un liberador de pueblos.

Entonces el inspector comete un doble error: primero, en reconocerlo como un espía, y segundo por haberlo catalogado como un enemigo: oficial español capitulado. Las acciones erróneas de éste, el interrogatorio invasivo, la clasificación como enemigo y la retención de su sable, permiten pensarlo como un oponente del programa narrativo de base de San Martín. Como el mismo inspector dice, su deber es defender el Estado, misión que lleva a cabo infructuosamente al clasificar al héroe como un espía.

Conclusión: la admiración del enunciatario

En el programa narrativo de base de San Martín no se presenta ni un Destinador, sino que el sujeto se presenta como autodestinado. En la historia no se narra la gesta libertadora del militar, aunque a partir de la frase final del texto podemos saber que “libera medio continente del dominio español” convirtiéndose en sujeto realizado. Ahora, en relación a la etapa de la sanción, no aparece en la historia un personaje con el rol actancial de Destinador Justiciero tal como Greimás afirma que puede suceder. Nuestra hipótesis es que la frase que venimos convocando además de desacreditar la lectura del héroe como otro desde la perspectiva del inspector, apela a que el enunciatario, considerando que posee un saber similar al enunciador, entre ellos el histórico, funcione como Destinador Justiciero, sancione positivamente a San Martín. Esta glorificación del enunciatario, el reconocimiento de la gesta heroica de San Martín y de su carácter (llevar a cabo sus objetivos a pesar de la desconfianza sufrida por sus compatriotas) finaliza en la pasión de la admiración⁷⁸ del enunciatario al héroe. Por lo tanto, la lectura de San Martín como “un otro” se abandona cuando podemos observar que el inspector no tiene el saber e interviene en el texto el discurso histórico apelando una sanción positiva del enunciatario.

⁷⁸ Admirar: 3. tr. Tener en singular estimación a alguien o algo, juzgándolos sobresalientes y extraordinarios.

Ficha Técnica de El Espía

Elenco: PABLO RIBBA y GUILLERMO ARENGO

Guión y Dirección: JUAN BAUTISTA STAGNARO

Productor: JUAN BAUTISTA STAGNARO

Producción: JORGE POLERI

Dirección de Fotografía y Cámara: DIEGO POLERI

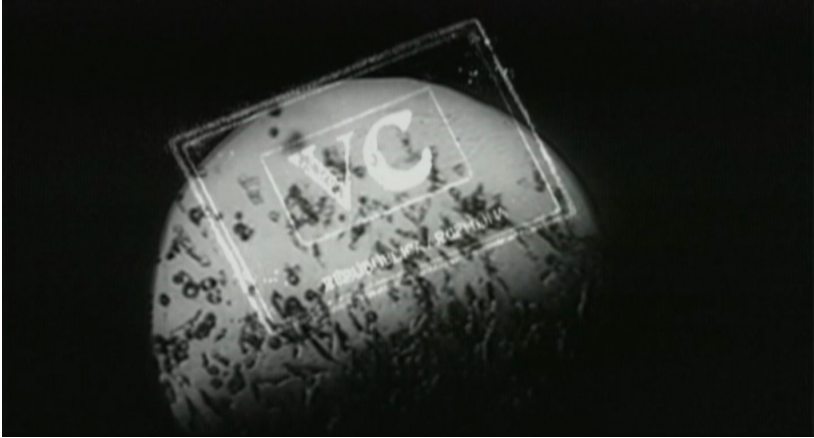
Dirección de Arte: MARZIA GIRIBONE

Dirección de Sonido: HORACIO ALMADA

Montaje: CARLOS CAMBARIERE

Identidades del imaginario nacional, “Fallas de origen” de Juan Taratuto

Ayelén Ferrini⁷⁹



Fotograma de “Fallas de origen” de Juan Taratuto.

Introducción

“Fallas de Origen” es un *falso documental* dirigido por Juan Taratuto, en el que a través de distintos mecanismos de enunciación, se ironiza sobre determinados estereotipos en la concepción del “ser argentino”, que en cierta forma, para nosotros, responden a características de un discurso culturalmente hegemónico. Existe además, en el cortometraje, una construcción de lo nacional a través de la parodia de distintas creencias populares y a partir de estos rasgos generales, nos preguntamos: ¿cómo se configuran los estereotipos de lo nacional? y ¿qué implicancia tiene en la construcción de una identidad nacional, estas representaciones de las creencias populares? Estos son algunos de los interrogantes que se nos fueron planteando al dar inicio a la indagación. A la vez, son preguntas que no se resuelven en este espacio, ni en un único espacio, suponen en realidad varios discursos que se cruzan. No pretendemos entonces, responder con este análisis a todo este conjunto de ideas, pero sí

⁷⁹ Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha participado como docente en distintos niveles y modalidades del sistema educativo. Ha trabajado como capacitadora docente en cursos referidos a lo audiovisual. Actualmente realiza producciones audiovisuales para medios televisivos a nivel nacional y es integrante desde hace 4 años de distintos equipos de investigación financiados por la Universidad Nacional de Córdoba. Es integrante del Proyecto “Mirando 25 Miradas”.

poder plantear algunos puntos de encuentro entre distintos autores, y algunas premisas que se desprenden de esta obra audiovisual.

En este contexto, el propósito de este trabajo entonces, es vislumbrar la construcción irónica que se propone de la identidad nacional y cómo en esa construcción la estereotipación funciona como una práctica significativa en la representación del “ser argentino”.

Presentación /descripción

El falso documental es un género que mantiene los códigos que se utilizan en el cine documental en una obra de ficción. Es decir, a través de la utilización de distintos recursos narrativos (imágenes de archivos, entrevistas, voz en off, etc.) característicos del cine documental clásico, se construye un discurso ficcional que se presenta bajo los términos del “realismo” documental.

“Fallas de origen” se muestra como un documental de tipo histórico, ya que todo el relato se construye íntegramente por imágenes de archivo en blanco y negro y una voz en off principal que va hilando la narración. Existen otras voces que aparecen en el relato, en apariencia propia del material de archivo que va surgiendo y que reafirman el eje central de la narración. Utiliza a su vez, la técnica de desmontaje para la construcción de la historia, es decir que otorga un sentido propio a cada imagen elegida, que está por fuera del sentido original de esa imagen. A través de estos recursos, en el relato, se realiza un recorrido por una “falsa” historia nacional para explicar las razones del fracaso de los argentinos como sociedad.

El punto de partida de la historia narrada es el centenario de 1810, momento en el que el desarrollo del ferrocarril, el puerto exportador, la expansión territorial (entre otros indicadores/símbolos de progreso) permiten asociar el destino de nuestro país al de potencia mundial. Sin embargo, llamativamente los argentinos no aprovechan esa oportunidad. Entonces, científicos nacionales descubren que este suceso es producto de una bacteria que logra alterar el “ser argentino”. La bacteria habría sido depositada clandestinamente en las cataratas del Iguazú, habría alimentado los ríos afectando la totalidad del agua para el consumo. Esta situación se vuelve una condena al fracaso, ya que la bacteria, designada como VC (iniciales de viveza criolla) produce un pueblo con “una personalidad antisocial, despectiva, arrogante y ventajera” (minuto 00:01:53).

La narración continúa con la búsqueda de una vacuna para la cura de la VC, pero la corrupción de los médicos involucrados en el proyecto interrumpe continuamente la solución al problema. Finalmente encuentran la cura, pero la mayor parte de la población no desea dejar de lado la Viveza Criolla y no asiste a la vacunación.

Análisis del ser argentino y los mitos propuestos

Pensando en las características humorísticas del corto y la representación que se hace en el mismo de una identidad nacional específica argentina, tomamos a Alejandro Grimson (2012), que en su último libro plantea un listado de distintos mitos⁸⁰ que existen en la jerga popular nacional y que hacen a la identidad del argentino. Haciendo foco ahora en el análisis específico del audiovisual y partiendo entonces de la descripción inicial propuesta, decimos que estamos ante un cortometraje ficcional con formato de documental histórico, que utiliza la parodia o la ironía como estrategia enunciativa (algo que suele ser muy común en este tipo de género). Parafraseamos entonces a Grimson en *Mitomanías Argentinas* para proponer la siguiente estructura de análisis.

Mito 1 Argentina potencia mundial/Todo pasado fue mejor

“Fallas de origen” se divide en tres secuencias: en la primera (introdutoria) se describe una supuesta realidad argentina en los inicios del siglo XX, donde existía un nivel de producción alto, y una imagen internacional favorable. Es decir, se acentúa en esta primera instancia la creencia popular de una Argentina destinada a ser una potencia mundial, el texto mismo lo dice a través de la voz en off: “La Argentina estaba condenada a ser una de las potencias del siglo XX” (minuto 00:00:26), mientras observamos imágenes de una industria en crecimiento, un mapa de la expansión territorial argentina.

Este elemento de regresión de la historia nacional, lleva a restablecer identidades pasadas, cuando la nación era “grande”. Es la representación de la Argentina como un estado próspero, posible de convertirse en uno de los países del primer mundo. Existe además una idealización de Europa como nación, cuando se valoriza la participación de países de ese continente en los actos del centenario y cuando se describe a Argentina como un país en crecimiento ante la mirada internacional.

El concepto de identidad ha recorrido un largo camino, es difícil pensar este término desprendido de la perspectiva más popular en la que se considera que existe un conjunto de características innatas que hacen a la individualidad del sujeto y éstas hacen a la identidad del mismo. En realidad, no es errado pensar en características que hacen a una individualidad, pero consideramos que se vuelve errónea esta definición al considerar identidad como entidad única del sujeto; estamos determinados por múltiples identidades, es decir: “La identidad es entendida no como algo esencial, sino como una autonegociación de varias influencias para crear una representación en particular.” (Solórzano-Thompson y Rivera-Garza, 2009: 144).

⁸⁰ A. Grimson (2012) sostiene en su libro que el mito puede ser considerado simultáneamente como una explicación de la realidad (una suerte de teoría popular), como una incitación a la acción y como una falsificación.

Los textos que hablan sobre la identidad asumen en general que existe un sujeto fijo, que hay algo a lo que podemos llamar “nuestra identidad” o que existe un “verdadero sí mismo” (Hall, 2010: 347). El lenguaje de la identidad se relaciona generalmente con la búsqueda de una clase de autenticidad de uno mismo, algo que me diga de dónde soy, quién soy, qué otro hay diferente a mí, por qué soy como soy. Una enorme cantidad de preguntas existenciales que someten a la noción de identidad a una inmensa carga de valores agregados. Entonces, podemos aceptar el hecho de que no hay identidad sin la relación dialógica con el Otro, el Otro no es externo a uno mismo, está dentro de uno y la identidad también se construye en esta relación (Hall, 2010: 346).

En esta secuencia, se atribuye la prosperidad de Argentina a la expansión territorial, al clima, a la fertilidad de las tierras más que a las posibilidades del argentino como ser individual para el trabajo. Sin embargo se entiende que el argentino colabora con este imaginario de nación, donde todos sus integrantes viven en comunidad y trabajan en conjunto para el progreso. La identidad del argentino se presenta con las características de una persona trabajadora con iniciativas y con todas las posibilidades para el progreso económico. Un sujeto que cumple con el deber ser de la nación.

Benedict Anderson nos ayuda a pensar la problemática de nación con la siguiente definición: “(...) nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993: 23). El autor explica que se refiere a la misma como imaginada ya que en una nación nunca se conocen todos los miembros entre sí, sin embargo, todos ellos viven bajo la imagen de una “comunidad nacional”; limitada ya que todas conllevan fronteras, ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad; soberana porque “(...) las naciones sueñan con ser libres y con serlo directamente en el reino de dios. La garantía y el emblema de esta libertad es el estado soberano.” (Anderson, 1993: 25). Y por último, se imagina como una comunidad ya que más allá de la desigualdad y explotación, la nación se vive siempre como un “compañerismo profundo, horizontal”.

Esta definición nos lleva a pensar el concepto de nación construido en base a sus propias contradicciones, como una forma de imaginario social, Anderson sostiene que la identidad nacional es una “comunidad imaginada”, las diferencias entre las naciones están en las distintas maneras en que ellas se imaginan.

Homi Bhabha realiza un análisis posterior de este problema (para lo cual retoma los conceptos de Anderson) en una entrevista realizada Álvaro Fernández Bravo y Florencia Garramuño (2000), y caracteriza a la nación como:

(...) construida a través de muchas formas de identificación contingentes, arbitrarias e indeterminadas. (...) la nación es esa área liminal: por más que los políticos se establezcan en la capital -el centro- e icen la bandera, nosotros sabemos que hay dos puntos: uno, el límite entre esta nación y la otra y el otro punto en el que la identidad de la nación es siempre definida dentro de los antagonismos sociales internos. (Bhabha entrevistado por Fernández Bravo y Garramuño, 2000: 228)

Tener una nación o una identidad no es algo congénito, no es un atributo propio de la humanidad, existen prácticas de representación que forman y transforman nuestra percepción y relación con estos conceptos. “(...) nación no es solamente una entidad política sino algo que produce significados, un sistema de representación cultural. Las personas (...) participan en la idea de la nación según se representa en su cultura nacional” (Fernández Bravo y Garramuño, 2000: 228).

En esta secuencia se construye entonces, una representación de un pasado con una posibilidad de crecimiento potencial que se pierde, corresponde a un imaginario ideal sobre la nación, una creencia popular del país como potencia mundial, construido a través de una mirada eurocentrista del progreso estatal.

Mito 2 Argentina destinada al fracaso

En la segunda secuencia se convierte la creencia popular de la grandeza argentina en su propio reverso, ya no hay éxito para el país, sino condena hacia el fracaso. Se plantea el fallo del ser argentino por la falta de interés para aprovechar la oportunidad que se le presenta para su desarrollo.

En esta parte del cortometraje, se hace evidente la tonalidad irónica del relato, ya que existe una contraposición entre el relato oral que el narrador va describiendo y las imágenes que se van mostrando. La tonalidad de la voz siempre es de locutor de tipo documental histórico, lo que le otorga una seriedad que se contrapone con ciertas imágenes que la acompañan. Por ejemplo, escuchamos el siguiente relato en off: “*Mientras Europa se desangraba en guerras interminables, Argentina se hundía en sus propios conflictos en vez de aprovechar la oportunidad*” (minuto 00:01:06), intercalado con imágenes de un partido de fútbol y hombres pescando, haciendo alusión a dos hábitos de distensión a los cuales se dedican los argentinos mientras el país se hunde en su fracaso.

Otra característica de esta secuencia es que existe ahora una referencia precisa del sujeto argentino, se lo nombra y se lo describe. En esta descripción hay una generalización del sujeto, se los describe con características comunes, como pertenecientes a una misma clase de individuos. Se busca en cierta forma describir una identidad nacional a través de la “unión” o generalización de estos sujetos como iguales, y se realiza un acto de estereotipación al momento de exagerar los rasgos de estos individuos:

Voz en off: “La argentina estaba obstinada en fracasar. El argentino, el ser que había forjado esta patria, se había convertido en un personaje arrogante y despectivo, ventajero, poco afecto al trabajo y propenso a desobedecer leyes e instituciones” (minuto 00:01:46)

Stuart Hall (2010) explica que la estereotipación reduce todas las características, todo acerca de un individuo, a rasgos sencillos, memorables, exagerándolos y simplificándolos para que no puedan ser cambiados ni desarrollados. Se acentúa entonces la creencia popular del argentino como un individuo con poco interés por el trabajo, ventajero de toda situación que evite el esfuerzo, se reduce a los argentinos a unas cuantas características simples, esenciales que son representadas como inamovibles.

La secuencia finaliza cuando científicos descubren que las causas del fracaso de Argentina se encuentran en una bacteria (VC) depositada en el agua que consumimos, por países del norte que sentían a nuestra nación como una amenaza. La naturaleza de la identidad argentina planteada en la primera parte del cortometraje es la de prosperidad y persistencia en el trabajo, características que son atrofiadas por la “Viveza Criolla”. Se trata a la *identidad* como algo congénito, como un atributo propio que es destruido por ese “otro externo” que son los países extranjeros, es decir no son los argentinos culpables de su situación, el fracaso está determinado por la amenaza de un “otro”.

Por otro lado, el nombre que se le otorga a la bacteria no es menor para el análisis. “Viveza Criolla” corresponde a una frase que se utiliza en el lenguaje popular, para caracterizar una forma de vida del argentino que implica querer siempre tomar ventaja de las situaciones, realizar el mínimo esfuerzo en el trabajo, etc. priorizando estos aspectos respecto a cuestiones éticas, morales del “buen comportamiento”. Popularmente suele adjudicarse el fracaso del Estado argentino a este supuesto estilo de vida característico de nuestra identidad. En “Fallas de origen” se ironiza sobre el sentido de esta frase al utilizarlo como nombre de la bacteria, que en definitiva resulta ser la culpable del fracaso como nación.

Mito 3 El Estado bobo, el argentino chanta.

En esta tercera y última secuencia se refuerza el tono irónico del cortometraje: el Estado busca una cura para la bacteria de la “viveza criolla” por medio de entes estatales y trabajadores de los mismos. El encargo de la cura va cambiando de distintos organismos, ya que todos fracasan por la corrupción de sus integrantes (falsificación de títulos, robo de instrumentales, etc.). Luego de tres intentos encuentran la cura, pero casi ningún argentino asiste a la vacunación ya que nadie quiere dejar de lado la “viveza criolla”.

Nuevamente existe un culpable externo al individuo, en este caso el Estado argentino actúa como tal. Si bien se utilizan para describir las mismas características generales del argentino para los funcionarios estatales (chanta, ladrón, ventajero, etc.) existe una mirada del Estado desde afuera, como si no estuviese conformado por todos los argentinos, sin embargo, es el Estado quien debe responder y dar solución a la problemática de la identidad que nos han impuesto. Se representa entonces la creencia popular de que el Estado es ajeno a los individuos y es una institución inepta, “boba”, disfuncional, donde todos sus políticos actúan de la misma forma corrupta.

Al establecer esta característica de un Estado “inservible” como normal y al aceptarla como uno de los estereotipos del Estado argentino (y por consiguiente sus integrantes) quedamos inmovilizados hacia una posibilidad de cambio, estamos destinados al fracaso.

Conclusiones

A modo de conclusión consideramos que el humor y el tono irónico que se utiliza para la narración de esta historia es un modo específico de producción de sentido. Las creencias populares del “ser argentino” o de la identidad nacional son cuestionadas y puestas en discusión desde el momento en que se enuncia la historia a través del género del “falso documental”. Existe en la narración una mirada ácida de los distintos mitos que giran en torno a nuestra identidad, una representación del fracaso del argentino estereotipado y la presencia del “otro” como culpable de cualquier problemática, ya sea el Estado, países externos que se sienten amenazados, los europeos, una bacteria, etc.

Más allá del tono irónico que caracteriza a esta obra, al escuchar la entrevista al director en el marco del “making of” del cortometraje, se observa que hay una intencionalidad por parte del autor de reafirmar estas características que analizamos, de hacerlas pasar como “reales/verdaderas”; Juan Taratuto dice al respecto: “El corto es (...) una mirada ácida de la realidad argentina hoy y la paranoia que nos permite culpar siempre afuera y no hacernos cargo de nuestros propios fracasos (...)”. Entonces, si bien queda en evidencia el sentido del “otro” como culpable de cualquier problemática, consideramos que en la naturalización que se hace de determinadas características negativas del ser argentino (chanta, ladrón, ventajero, haragán, agrandado, etc.), las mismas se configuran como partes de la identidad nacional.

El término “nación” se deriva del latín *natio* que, a su vez, es una derivación de *nascere* = nacer. Remite por lo tanto a origen. “Fallas de origen” puede percibirse entonces como una *falla de nación*, desde una concepción de nación dada por la “unión”, por la unificación de determinadas características argentinas (estereotipadas) que hacen a una identidad “común” de todos los

argentinos. (Recordemos que *estereotipar* es la percepción exagerada que se tiene sobre un sujeto –individual o colectivo–, cuando se lo reduce a unos pocos rasgos esenciales y fijos y, mediante el consenso de la mayoría, se establecen estos rasgos como modelos de cualidades o conductas). La unificación que se hace del ser argentino, a pesar de la multiplicidad de razas, clases, etc. que conviven en nuestra comunidad, es en cierta forma una práctica de poder de la hegemonía cultural. Pensarnos a todos por igual, bajo una misma identidad funciona para la hegemonía cultural como una representación de una misma “familia nacional”.

Las prácticas de representación, como este cortometraje, siempre implican una posición desde la cual se habla, se enuncia, a partir de distintas experiencias previas, contexto histórico, etc. y es por ello que no podemos pensar en la identidad nacional como un hecho terminado, deberíamos pensarla como una producción que no está completa, sino que se constituye dentro de la representación en sí.

Ficha técnica de “Fallas de Origen”

Dirección: JUAN TARATUTO

Idea Original: DOLORES LLOSAS / JUAN TARATUTO

Guión: JUAN TARATUTO

Productora: CONCRETO FILMS

Producción Ejecutiva: DOLORES LLOSAS

Jefe de Producción: SERGIO CHIOSSONE

Productor Delegado: HERNÁN MUSALUPPI

Locución: SEBASTIÁN COSTA

Asistencia General: FELICITAS CARNEIRO

Montaje: PABLO BARBIER

Post Producción: METROVISIÓN

Colorista: EDUARDO SIERRA

Online: SOLEDAD MARTÍNEZ / MATÍAS SIERRA

Gráfica: SOFÍA TEMPERLEY

Edición de Sonido: ANDRÉS ROCCA

Estudio de Mezcla de Sonido: TAURO DIGITAL SOUND

Mezclador de Sonido: DIEGO GAT

Música Original: CAMILO IEZZI / MARIANO IEZZI

La nación que se construye desde el conflicto y la diferencia. (Análisis del corto “Una vez más” de Gustavo Taretto)

Selva Ilardo⁸¹



Fotograma de “Una vez más” de Gustavo Taretto.

Una mirada metafórica sobre el conflicto

El corto “Una vez más” puede leerse como una metáfora del desencuentro histórico entre los argentinos. La metáfora está construida a partir de una discusión entre los integrantes de una pareja mientras caminan por la vereda de una ciudad. La pareja puede estar representando a diversos actores políticos y sociales de distintas etapas de la historia argentina que por diferentes intereses no han podido resolver los conflictos. La historia de la Nación Argentina fue narrada como si los intereses siempre fueran claramente contrapuestos o creándose líderes que tenían algunas características de ciertos sectores pero que se arrogaban ser los portadores de todas las voces de la Nación. También en nuestra historia tenemos ejemplos de aniquilación de los sujetos sociales, que impedían que se cumplieran los objetivos que ciertos grupos dominantes

⁸¹ Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Diplomada Superior en Ciencias Sociales con mención en Gestión de las Instituciones Educativas por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Cursa el Doctorado en Humanidades en la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente es Docente en las cátedras de Teoría de la Comunicación 1 y 2 correspondientes a la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Investigadora del CIUNT. Docente de nivel terciario en Carrera de Comunicación y Periodismo. Ha sido docente en el nivel medio y capacitadora en temáticas vinculadas a la comunicación. Integra el proyecto Mirando 25 miradas.

hegemónicos entendían como objetivos de la Nación. Las diferencias culturales estuvieron siempre presentes en la conformación de la Nación Argentina, a veces fueron negadas, transformadas, omitidas y siempre fueron fuente de conflictos. Todo esto lleva a pensar como el director del corto, Gustavo Taretto, que sin memoria, sin acuerdo, sin proyecto, no avanzamos, no crecemos y la historia se repite. Ahora, podemos preguntarnos, ¿puede una nación construirse con contradicciones y diferencias?; ¿con intereses contrapuestos?; ¿cómo se debe llegar a un acuerdo?; ¿el proyecto de Nación es solo uno?

En este corto se ve una joven pareja que camina por la vereda de una ciudad mientras discuten. La chica, interpretada por Julieta Zybelberg, le pregunta al muchacho, Felipe Villanueva, si le da la mano. El guarda las manos en el bolsillo del pantalón y responde que no le gusta caminar de la mano. Ella insiste y cuestiona acerca de razones ¿por qué no quiere que los vean juntos? ¿Es un problema moral? El responde que cree que es una imagen absurda y que además hay que sincronizar los pasos, es incómodo. Ella cree que sincronizar los pasos es lo mínimo que se le puede pedir a una pareja que camina por la misma vereda y van para el mismo lado. Él le pregunta ¿porqué me pedís cosas que no me gustan hacer? Para ver qué cosas estás dispuesto a hacer, dice ella. Se recriminan mutuamente que no se escuchan y que no se entienden. La chica vuelve hacia atrás y él la busca y le ofrece la mano. Pero ella lo rechaza y retoman el camino. “Vos no querías la mano querías ganar” le dice el muchacho. “Vos sabés lo que yo quiero”, dice ella.

Siguen caminando. “No quiero seguir más”, le dice ella, “no vamos a ningún lado, es...”. Él se detiene y le dice “Yo soy así”. “Si te gusta bien y si no... –responde la chica– ¿Qué pasa si yo también digo yo soy así?”. Se quedan en silencio los dos. Se abrazan y luego siguen caminando. Siguen caminando y ella le pregunta “¿Me dás la mano? Dale”. Se repite la misma escena dos veces más. Al final aparece sobre impreso: “Sin memoria, sin acuerdo, sin proyecto, no avanzamos, no crecemos y la historia se repite”. De los múltiples conflictos que se presentan en la conformación de una nación y que pueden estar representados en este conflicto de la pareja, tomaremos uno para el análisis, el conflicto que se genera por las diferencias culturales y la conformación de la identidad nacional.

Cuestiones acerca de la diferencia y la identidad

En el corto se puede observar una pareja, o sea dos sujetos, que desarrollan un diálogo que refleja un conflicto. Si trasladamos la metáfora a la construcción de la Nación tenemos dos sujetos diferentes, con identidades diferentes que pueden estar representando también a otros sujetos sociales con intereses diversos. Estos sujetos dialogan sus diferencias con la intención de llegar a un

acuerdo que los configure como un nuevo sujeto, la pareja en el caso del corto audiovisual. En ese diálogo hay fuerzas de poder, por ejemplo: cuando el chico dice “vos no querías la mano querías ganar” y ella contesta “vos sabés lo que yo quiero”. Las diferencias culturales no se limitan a representar conflictos entre contenidos también cuestionan los saberes, el poder, marcan nuevas formas de sentido y nuevas identidades; son el espacio de lucha por establecer la hegemonía.

Abundaron en la conformación de la Nación Argentina las diferencias culturales, que se reflejaban en tensiones, pero la narración de la historia de esta Nación se esmeró más en omitir diferencias o en unificar diversos intereses en posiciones polarizadas. Lo que llevó a que la historia sea narrada como la sucesión de conflictos en los que sobre todo se observan dos grupos de interés, como si sólo esos dos grupos aunaran en sus intereses los de todos los ciudadanos o de todos los otros grupos de la Nación. Además se construyen a estos dos sujetos sociales como contrapuestos sin ver los matices, lo que tengan en común o los acuerdos a los que se pueden llegar. Ese aunamiento de características en torno a un sujeto que puede identificarse luego en contraposición a otro, es un juego en las estrategias de construcción de hegemonía. ¿Quién es patriota según Mariano Moreno?, ¿quién es argentino según Domingo Faustino Sarmiento?, ¿qué es ser argentino según la Sociedad Rural? Cada respuesta a estas preguntas fue el resultado de luchas de poder por establecer la hegemonía y designar qué es ser patriota o argentino en 1810, o en 1890 o en 2011.

Podemos citar varios ejemplos en los cuales la historia argentina es narrada como si sólo hubieran dos actores sociales en conflicto y en todos los casos puede observarse la construcción del sentido que se hace de cada sujeto. En esta lucha por establecer el sentido se producen deslizamientos, sustitución y proyección de los símbolos. Es posible observar, por ejemplo, lo que el signo “gaucho” significaba para Domingo F. Sarmiento: un ser bárbaro y vago que ocupaba la tierra que los civilizados podrían trabajar y de ese modo contribuir a generar una nación; “las razas fuertes exterminan a las débiles, los pueblos civilizados suplantando en la posesión de la tierra a los salvajes. Esto es providencial y útil, sublime y grande” (Sarmiento citado por Eggers-Brass, 2002: 78). Pero a partir de comienzos del siglo XX el “gaucho” pasa a ser símbolo de la argentinidad, productor de la riqueza de la nación agroexportadora, trabajador del campo, omitiendo la figura del terrateniente y llegando a representar a los argentinos en el mundial de fútbol de 1978. Este es un ejemplo de deslizamiento y proyección del sentido de un signo que se atribuye a un sujeto social.

Otros conflictos que en la historia de nuestro país fueron planteados como contradicciones de dos fuerzas contrapuestas son, por ejemplo: cuando la

Revolución de 1810 entre los conservadores del grupo de Cornelio Saavedra y los revolucionarios del grupo de Mariano Moreno; o, más tarde y en distintas épocas, entre los unitarios y federales, los azules y colorados, las oligarquías contra campesinos y obreros, los Yrigoyenistas y antipersonalistas, los peronistas y antiperonistas, los peronistas y radicales, la oligarquía (recientemente bajo la forma de la Sociedad Rural) y el gobierno, entre otros.

En *Una vez más*, la lucha por establecer el sentido entre los sujetos se salda con el símbolo de darse la mano: de hecho, todo el argumento del cortometraje gira en torno a la discusión acerca de qué puede significar darse la mano en la pareja, “estamos juntos y vamos para el mismo lado” o “imagen absurda”. Las luchas por el sentido, por establecer la identidad, son luchas ideológicas y cabe preguntarse ¿cuáles podrían ser los efectos culturales y políticos cuando en esas luchas por el poder hegemónico están en juego los sentidos, las identidades, las vidas de los sujetos, la Nación?

En relación a esto, Homi Bhabha, desde la corriente del poscolonialismo, propone desarrollar el concepto de hibridez “para describir la construcción de la autoridad cultural en condiciones de antagonismo o inequidad política. Las estrategias de hibridación revelan un movimiento de extrañamiento en la inscripción «autorizada» y hasta autoritaria del signo cultural” (comillas del original, Bhabha, 2003: 103). Cuando el signo intenta objetivarse como un conocimiento generalizado o como una práctica normalizadora hegemónica o como el sentido común, la estrategia o discurso híbrido abre un espacio de negociación donde el poder es desigual pero su articulación puede ser equívoca o ambigua y de esa manera plantearse críticas, cuestionar el poder. Esto hace posible el surgimiento de una instancia “intersticial” que rechaza la representación binaria del antagonismo social. Otras visiones del mundo, nuevas versiones de la historia, nuevos acuerdos y proyectos de futuro pueden emerger en estos espacios. Se puede observar cómo en el diálogo del corto, aparecen cuestionamientos al modo de ser pareja, de aparecer en público, de escucharse y de entenderse, de querer “ganar”, de saber lo que el otro quiere o le gusta. Se plantea por ejemplo una nueva posibilidad de ser pareja que camina a la par, como cuando el chico dice, “me pongo una remera que diga la chica de al lado es mi novia” como alternativa a caminar de la mano.

Otro elemento fundamental en la narración del corto es la repetición. Se asocia esta idea de repetición sin variantes a una idea popularizada de que la historia se repite también sin cambios y, por supuesto, sin superaciones. Cuando la historia se hizo omitiendo voces disidentes y una y otra vez se establece una hegemonía que beneficia a las minorías con poder económico, entonces puede afirmarse que la historia se repite sin variantes. Pero cuando los sujetos reclaman por el reconocimiento de sus derechos y lo logran, la historia

puede transformarse. Cito nuevamente a Bhabha que desentraña esta cuestión con tanta firmeza:

La idea de que la historia se repite, por lo común tomada como un pronunciamiento sobre el determinismo histórico, surge con frecuencia en los discursos liberales cuando fracasa el consenso y las consecuencias de la incommensurabilidad cultural hacen del mundo un lugar difícil. En esos momentos se supone que el pasado retorna, con enigmática puntualidad, para hacer que los acontecimientos sean intemporales, y transparente la narración de su surgimiento. (Bhabha, 2003: 105)

Puede ser que en la actualidad prevalezca el temor de que el motivo de la transformación social ya no sea la aspiración a una cultura democrática común. Cuando la chica le dice al muchacho: “Venimos del mismo lugar, caminamos por la misma vereda, vamos hacia el mismo lado”. A lo mejor nos conviene reflexionar y más bien preguntarnos ¿venimos del mismo lugar? ¿Caminamos por la misma vereda? ¿Vamos hacia el mismo lado o tenemos un solo proyecto de nación? Bhabha observa que las identidades actualmente se configuran de modo antagónico y ambivalente respondiendo a circunstancias situacionales y estratégicas, se realizan negociaciones según intereses sociales y reivindicaciones políticas. También Ticio Escobar en *Más allá de las identidades* advierte estas dificultades políticas:

Aunque cada vez más comprendida como concepto relacional y, por lo tanto, dependiente de contextos y contingencias y sujeta a operaciones articulatorias distintas, la idea de identidad tiende una y otra vez a volverse autosuficiente, sobre sí y hacer de sus contornos el límite de toda verdad y de sus demandas la medida absoluta de toda práctica social. Este reduccionismo de lo particular deja la identidad fuera del juego de las diferencias, del horizonte compartido por otros sectores con los que disputa o negocia posiciones y concerta estrategias. (Escobar, 2009: 207)

Las identidades autosuficientes, en el corto plasmado con el “yo soy así” que sostiene el muchacho y la chica responde “si te gusta bien, ¿y si yo también digo yo soy así?” impiden la posibilidad de tramar miradas distintas para construir imágenes mediante las cuales se perciban enteras las sociedades. Y en ocasiones se vuelve necesario construir representaciones de conjunto por sobre las identidades particulares, por ejemplo, en situaciones que involucren el bien común, cuando se requiere plantear proyectos públicos, procesar aspectos de una misma memoria o marcar los tiempos de la historia compartida, todos requisitos para renovar las razones del pacto social, en el corto planteado por la pregunta de trasfondo ¿somos pareja? y para nuestro análisis ¿somos nación?

Se torna necesario entonces apuntalar la articulación entre las identidades a través de figuras que ayuden a imaginar el conjunto y sustenten la construcción de lo público sin menoscabo de la diversidad.

Entonces las narrativas de reconstrucción histórica pueden rechazar los mitos de transformación social repetitiva. La memoria comunitaria puede otorgar sus significados a los signos, puede negociar la recurrencia de la imagen del pasado y a la vez mantener abierta la cuestión del futuro. La importancia de esa mirada hacia el pasado estriba en su aptitud para reinscribirlo, reactivarlo, resituarlo, resignificarlo:

Más importante, compromete nuestra comprensión del pasado y nuestra reinterpretación del futuro con una ética de la “supervivencia” que nos permita *abrirnos paso a través del presente*. Y ese abrirse paso, esa elaboración, nos libera del determinismo de la repetición de la inevitabilidad histórica *sin una diferencia*. (Bhabha, 2003: 106, destacados en el original)

Podríamos afirmar que si los sujetos de la pareja se hubieran puesto de acuerdo con respecto a darse la mano, la discusión habría tomado un giro o cambiado sus términos y la historia entonces no se repetiría. Por ejemplo el acuerdo podría haber sido una cuadra caminar de la mano y otra no, o caminar abrazados, u otras alternativas que tengan en cuenta la particularidad de los miembros de la pareja. Considerar las particularidades de los sujetos sociales en los conflictos no implica que se llegue a un acuerdo que satisfaga a todos pero tal vez se pueda aspirar a sociedades más justas.

Acuerdo desde los intersticios

El corto *Una vez más* aborda, con la metáfora de la discusión de la pareja, debates profundos como la conformación de la identidad nacional, la construcción de la historia compartida, los diálogos por lo diverso —en un presente conflictivo—, y un proyecto probable de nación. De alguna manera, se reconoce que sin memoria y diálogo no hay acuerdo y no se crece. Los cuestionamientos que genera el corto resultan ricos para abrir la discusión sobre la nación, su pasado, presente y futuro, la construcción de la identidad de los actores sociales, la diversidad y articulación de sus intereses.

Asimismo, el corto analizado plantea la importancia del diálogo y de los acuerdos alcanzados que, llevado al plano político, son imprescindibles para proyectar el futuro desde los intersticios. Y es desde los intersticios desde donde las identidades y los intereses contenciosos y desiguales pueden abordarse y cuestionar el poder de lo social que se presenta como comunidad homogénea y consensuada, como identidad nacional, como nación, o (en los términos metafóricos del cortometraje) como pareja.

Ficha técnica del corto Una vez más

Elenco: JULIETA ZYBELBERG (ELLA) Y FELIPE VIL (ÉL).

Guión y dirección: GUSTAVO TARETTO.

Productores: PASTO / RIZOMA.

Producción ejecutiva: BARBARA FRANCISCO / FERNANDO BROM.

Fotografía y cámara: LEANDRO MARTINEZ.

Composición y efectos visuales: MARIANO SANTILLI.

Directores de arte: LUCIANA QUARTARUOLO / ROMEO FASCE.

Sonido: MARTIN GRIGNASCHI.

Nómade, la travesía del Bicentenario (Análisis de “Nómade” de Pablo Trapero)

Celina López Seco⁸²



Fotograma de “Nómade” de Pablo Trapero.

La siguiente reflexión pretende aportar ciertas propuestas de lectura sobre el cortometraje “Nómade” de Pablo Trapero, incluido en el compilado 25 miradas. Elegimos este corto porque su carácter metadiscursivo nos permite establecer relaciones y señalar configuraciones de sentido singulares que amplían el mapa de lectura y nos ayudan a mover la mirada, esto es, a ponerla a pensar.

Los discursos en torno a los festejos del Bicentenario de la Nación Argentina, en su mayoría, aluden a la diversidad, la pluralidad de voces, el respeto por la otredad, en fin, conceptos y términos opuestos a la univocidad de sentidos, cualquiera sea su objeto. En consonancia con esta línea ubicamos la propuesta filmica de Trapero, y en función de un análisis que nos permita un juego de relaciones más que un lugar certero de llegada, vamos a tomar la noción de “configuraciones enunciacionales” de Casetti (1989).

El título o la primera travesía

Si entendemos el título como un deíctico o marca de enunciación fundamental a la hora de reconstruir la mirada que ofrece el texto filmico, la pregunta por quién es el nómade, qué es lo nómade, o, simplemente, ¿a qué refiere el título de la

⁸² Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Escribe sobre crítica de cine para distintos medios especializados de Argentina y España y participa del equipo editorial de Toma Uno, Revista del Depto. de Cine y Tv. de la Facultad de Artes de la UNC. Se encuentra cursando el doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de esa universidad y es becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la misma universidad.

película? cobra una especial importancia. Nuestra hipótesis de trabajo plantea que lo nómade en *Nómade* es la cámara. Y este movimiento, este viaje, giro, y desplazamiento constante en la focalización de la mirada, (¿quién ve?) implica a su vez un cuestionamiento estético pero también político a la pregunta lícita en una celebración por el bicentenario de la nación, ¿qué es la patria? O mejor dicho ¿quién dice qué o quiénes son la patria?, pregunta que remite a otra más simple pero insoslayable en el campo cinematográfico de ¿quién es el que mira? Y no menos importante, ¿quién tiene la cámara?

“*Nómade*” a nivel enunciativo se plantea como un juego entre modos narrativos que fluctúan del documental a la ficción, haciendo altos y subrayando las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Por otra parte los personajes de la ficción también se relacionan con los personajes extrafilmicos, como la aparición del propio Trapero, en su rol de director, y demás participantes del equipo de filmación dentro del relato.

A nivel de contexto de producción no podemos ignorar que “*Nómade*” forma parte de la compilación “25 miradas”, cortometrajes encargados por el INCAA a diversos directores para celebrar los 200 años de la patria. En este sentido se activa una pregunta sobre el abordaje, esto es, ¿de qué manera el texto filmico responde al encargo? ¿Cuál es la Patria que se mira/construye en “*Nómade*”?

Así, y comenzando con este punto en el análisis, el que va de las condiciones de producción al texto filmico, consideramos interesante hacer un pequeño alto sobre la figura del mismo director. No del realizador en tanto sujeto empírico, sino del autor del cortometraje en tanto su trayectoria filmica en el campo cinematográfico argentino constituye una figura dentro de un mapa de lecturas posibles y susceptibles de arrojar luz sobre la hipótesis en cuestión.

El campo cinematográfico: mi pasado me condena

Un nómade establece una relación particular con el lugar: su naturaleza en tránsito le impide pensar cualquier territorio como propio, al mismo tiempo que para él ningún territorio es ajeno. Su propia supervivencia depende del equilibrio que encuentre entre esas dos formas de distanciamiento –la propiedad y la ajenidad– que podrían ser una metáfora de cómo entiende el cine Pablo Trapero.

Pablo Trapero es un realizador que comienza sus trabajos en el marco y nacimiento del Nuevo Cine Argentino. Esta denominación, segundo nuevo cine argentino, se relaciona con un cambio que el mismo sufrió en la narrativa y estrategias formales de construcción del discurso, reconocido a partir del estreno de la película *Pizza, birra, faso* (Caetano- Stagnaro, 1997). Los filmes que formaron parte y dieron origen a esta ruptura fueron agrupados paulatinamente en un movimiento que la crítica, en desacuerdo con la mayoría de sus realizadores, denominó *Nuevo cine argentino independiente*.

El quiebre mencionado está vinculado tanto a cuestiones formales, (estilísticas y técnicas intrínsecas a los movimientos internos de todo arte) como a las condiciones de producción. En este sentido, es indispensable pensar la producción cinematográfica en relación a un pasado cinematográfico inmediato: el denominado cine de la postdictadura, y a un contexto socioeconómico: las transformaciones en la Argentina de los noventa.

Otros factores que contribuyeron a que un nuevo movimiento comenzara a gestarse y que subsisten hasta hoy, fueron: la proliferación de centros de enseñanza audiovisual (entre los que se destaca la Universidad del Cine, también productora de películas), la convertibilidad (que abarató costos), la tecnología digital (que miniaturizó y redujo el concepto de producción) y la lenta emergencia de un nuevo sistema de producción y circulación que involucraba fundaciones y festivales nacionales y extranjeros.

El primer antecedente visible de este nuevo movimiento fue la primera edición de *Historias Breves* (1996), un conjunto de cortometrajes financiados por el Instituto donde empezaron a perfilarse los nombres de los nuevos directores (Lucrecia Martel, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano). Por otra parte, puede entenderse que *Rapado* (Rejtman, 1992) fue un avance en el giro estético narrativo que se produciría tiempo después.

En 1997 se estrena *Pizza, birra, faso* (Stagnaro-Caetano), marcando, como dijimos, un punto de inflexión en la historia del cine argentino. Esta película se orienta a un aparente borramiento del enunciador como entidad organizadora del texto clásico, apelando a ciertas características formales asociadas al discurso de los filmes documentales: luz natural, cámara en mano, película granulosa, actores no profesionales, en ciertos casos tomas únicas como registro de un suceso irrepetible. Pero vamos más a fondo, ¿en qué consiste la denominación “nuevo” cine argentino? ¿Nuevos ante qué?

El cine postdictadura

Al finalizar el último gobierno de facto en Argentina, luego de años de desmembramiento y violencia en el tejido social que no es necesario detallar aquí, el cine volvió a tener importancia en las políticas de Estado. Consiguió, según el analista cinematográfico Claudio España, un protagonismo que sólo había alcanzado en su época de oro (1930-1950) (España, 1994). Se reorganizó el Instituto Nacional de Cinematografía (hoy INCAA) y se derogaron leyes de censura que coartaban el desarrollo del cine.

El entonces director del Instituto, Manuel Antín, resumía de esta forma la orientación cultural y política que tomaría la producción cinematográfica durante el período alfonsinista:

Al futuro gobierno le interesa mucho apoyar al cine, porque lo considera no solamente *un vehículo de cultura* sino una comunicación con el mundo, una ventana abierta al exterior *para dar fe de la democracia que hemos conquistado*. (Antín citado en España, 1994, subrayado nuestro)

El cine se ocupó entonces del pasado reciente reelaborando desde diversos ángulos los años de la dictadura, impulsado por las nuevas políticas en materia de derechos humanos y la participación en diversos festivales. El máximo reconocimiento en este sentido fue el *Oscar* que la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood entregó en 1986 a *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), película que narra el drama del robo de niños durante la dictadura.

Dentro de esta tendencia podemos ubicar también a otros hitos de la cinematografía nacional como *Tango, el exilio de Gardel* (Fernando Pino Solanas, 1986) filme que indaga sobre el desarraigo y el deseo de regreso a la Argentina de los exiliados políticos. En *Sur* (Fernando Pino Solanas, 1988), desde una variante más metafórica, el director elabora una historia a partir de la vuelta al país de un preso político. *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) presenta el drama de un grupo de chicos de secundario, con cierto compromiso social y político, que son arrestados ilegalmente por el gobierno militar y confinados a centros de detención clandestina.

La mayoría de estas historias se caracteriza por la voluntad de denuncia y por la preponderancia de un mensaje pedagógico, cuyo fin principal es el de “revelar” una verdad histórica. Nos referimos aquí a las producciones realizadas entre 1984 y 1986 referidas al tema de la dictadura en las cuales se puede leer la constitución de una serie con estas características.

Podríamos decir que es contra estas características y de una manera no programática que el *Nuevo cine argentino independiente* irrumpe en la escena discursiva.

En términos de Quintín, el entonces director de la revista *El Amante* y coautor del libro *Nuevo Cine Argentino, temas, autores y estilos de una renovación*:

En los nuevos directores hay una relación con la política y con la realidad argentina que se expresa por fuera de los moldes anteriores (...) la ruptura de esa matriz gastada e improductiva implica declarar a la Argentina como un territorio por descubrir. (Eduardo Antín *et al*, 2002)

¿Y qué proponen? Un contrato de lectura: el realismo social

Eliseo Verón en su artículo *Cuando leer es hacer, la enunciación en la prensa escrita* (Verón, 1984) al referirse al contrato de lectura dice:

Un paisaje, cierto modo donde el lector puede elegir su ruta con más o menos libertad, donde habrá zonas donde corre el riesgo de perderse, o por el contrario otras perfectamente balizadas. (Verón, 1984)

Cuando nos referimos al “realismo social” estamos hablando de un contrato de lectura, *un paisaje*, que implica, entre otras cosas, un movimiento reflexivo entre los límites del documental y la ficción como forma de evadir la denuncia social. Esta línea es heredera de una tradición cinematográfica no homogénea pero sí persistente enarbolada por figuras como el Negro Ferreyra, Leopoldo Torres Nilsson, Mario Soficci, Fernando Birri, Leonardo Favio, entre otros. En estos filmes, a través de anécdotas mínimas, surge un relato de situaciones creíbles con personajes marginales mostrados con cercanía emocional. La mayoría de las películas que integran esta línea describen los registros de una situación social sin salida de la Argentina de fines de los noventa pero sin caer en la mirada estereotipada de la miseria. Los personajes no son descriptos como víctimas dominadas que es preciso iluminar, pero tampoco son construidos a través de la mirada folclórica de la pobreza, aquella que rescata cada gesto como un lugar de pureza. Los personajes son seres que existen, el juicio moral, crítico y tranquilizador al respecto no es su cometido, ni tampoco lo es el de la película, ya que no es el “mensaje” el que se impone sobre la forma.

En un principio la crítica emparentó esta estética con el neorealismo italiano y también se la vinculó a la tragedia como género, tragedia de historias cotidianas, de gente común. En esta tradición ubicamos también a otras producciones de la época como *Pizza, birra, faso* (Caetano-Stagnaro, 1997), *Bonanza* (Rosell, 1999), *Bolivia* (Caetano, 2001), *Rerum Novarum* (Nicolás Battle, Fernando Molnar, Sebastián Schindel, 2001), *Taxi, un encuentro* (David, 2002), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), *El bonaerense* (Trapero, 2002).

En este contexto, el realizador de “Nómade” se establecía en el campo cinematográfico como una pieza clave del movimiento. *Mundo Grúa* (1998) fue recibida con aplausos en prestigiosos festivales como el Internacional de Buenos Aires, Rotterdam, Toronto, Toulouse, Venecia. La película muestra la vida de un hombre de 50 años que pierde su trabajo en Buenos Aires y viaja a Comodoro para manejar una grúa. Filmada en blanco y negro, con muy poco diálogo, sonido directo, actores no profesionales, que más adelante se convertirían en “actores del nuevo cine” sirvió como una especie de consagración de Trapero en la nueva escena cinematográfica que se estaba gestando. Luego vendrían *El bonaerense* (2002), *Familia rodante* (2004), *Nacido y Criado* (2006), *Leonera* (2008), *Carancho* (2010), y el cortometraje en cuestión “Nómade” (2010).

12 años después: Las configuraciones enunciacionales

Decíamos en la introducción que la cámara de “Nómade” se desplaza y que este desplazamiento implica una distancia. Pero, ¿distancia en relación a qué? En un principio podríamos decir que es una distancia frente al modo clásico de focalización en cine, es decir, aquel que encubre las marcas de la enunciación. Las primeras características del modo clásico de contar en cine implican el borramiento de la cámara para que el espectador se enfrente a la película como si, al entrar en la sala, abriera una ventana hacia el mundo. Es decir, se apela, como dice Quintana (2003) a una suerte de realismo del dispositivo, esto es: el dispositivo –la cámara– no está recortando nada, solo registra lo que ve. Es un modo que propone una mirada no mediada por la cámara. Si bien esto es imposible cuando de cine se trata, ya que siempre hay alguien detrás de la lente eligiendo el encuadre, en las películas de estudio, (en el primer cine clásico hollywoodense) se escondía el dispositivo, pretendiendo de esta manera no dejar huellas de enunciación.

Pero también basándonos en los estudios narratológicos, la distancia a la que hacemos mención en “Nómade” tiene que ver con los modos tradicionales de configuración enunciacional que plantea Casetti (1989) para pensar la relación entre un enunciador (yo) y un enunciatario (tú) frente al enunciado (texto filmico). Casetti dice que hay cuatro posibles configuraciones enunciacionales, la de la cámara objetiva, la cámara interpelativa, la de la cámara subjetiva y por último la cámara objetiva irreal.

En la primera configuración no hay una mirada dirigida a cámara, esto es, se borran las huellas de la presencia de un sujeto enunciador, de allí su nombre: “cámara objetiva” (mirada neutra, cine clásico); en la segunda, el modo interpelativo, hay una mirada a cámara que rompe con el efecto ficcionalizante. Tampoco es el caso de Nómade; que si bien fluctúa entre los límites del documental y la ficción, en ningún momento nos advierte, a través de una mirada a cámara, cuándo esos límites serán traspasados. La tercera configuración que menciona Casetti es la cámara subjetiva que propone un efecto identificatorio entre el personaje (él) y el enunciatario (tú), y la última es la cámara objetiva irreal, existe una mirada marcada (hay una cámara ubicada en un lugar privilegiado, por ejemplo en contrapicado), pero esta configuración no es atribuida a ningún personaje y por eso suele confundirse con la cámara objetiva. Podríamos decir en primera instancia que en Nómade prevalece la cámara objetiva irreal, sin embargo, por momentos hay una articulación entre cámara objetiva y objetiva irreal. Nos detengamos en ello.

“Nómade” comienza con una escena al aire libre, con dos aborígenes alrededor de una fogata y cocinando un animal al fuego, a lo lejos se acercan cabalgando dos soldados españoles, uno de ellos se detiene para transmitirles un mensaje de la Corona. Mientras el personaje, interpretado por el reconocido

actor teatral y televisivo contemporáneo Mike Amigorena, comienza su discurso, se equivoca al recitar el texto y se escucha una voz extradiegética que dice:

“¡Corten (...)!”

Así, la primera cámara objetiva al girar sobre sí misma, se transforma en objetiva irreal, pero antes de que la cámara se mueva aparece en escena Pablo Trapero, el director del cortometraje y luego con giro incluido, la cámara toma a todo el equipo de rodaje como personajes dentro de la escena. Uno de los productores se acerca al personaje de Mike y le dice, entre otras cosas: “¡Mike, te equivocaste, en 1810 no existía la diplomacia! Estás usando el guión viejo”.

De este modo, como espectadores nos enteramos de la fecha exacta del tiempo ficcional/histórico que estábamos presenciando: 1810, y también nos enteramos de que lo que vemos no es un corto de época sino la filmación de un corto de época. Pero también con esta escena aparece la primera irrupción metacinematográfica a través de la cual se conjugan dos tiempos dentro del espacio representado: el tiempo real de la filmación irrumpiendo en el tiempo histórico que el corto representa: 1810, más un tercer cruce que es el juego entre ambas instancias, representado en el momento en que el director anuncia al equipo que: “Por hoy cortamos y seguimos trabajando mañana”. Este despide a todos los participantes. El personaje de Mike pide un remis y el personaje del aborígen, Tonelec, se ofrece a alcanzarlo en su motocicleta hasta la remisería. Los personajes principales se retiran juntos como si la cámara no los estuviera siguiendo, imitando un tiempo extradiegético.

En ese momento se realiza un tercer corte en el espacio y en el tiempo: mientras Tonelec y Mike Amigorena se marchan juntos hacia la remisería, Nómade nos sugiere que ingresamos al otro tiempo real: el de la posfilmación. Aquí la cámara se vuelve a tornar objetiva y nosotros como espectadores asistimos a una conversación clave para la línea del cortometraje:

Mike: ¿Qué idioma hablan ustedes?

Tonelek: Toba.

Mike: ¿No son ranqueles?

Tonelek: Noooooooo, los Ranqueles son del sur, nosotros somos del norte.

Mike: Ah....

Tonelek: Ya les dije a ellos también.

Mike: ¿A ellos quién?

Tonelek: A los que estaban ahí.

Mike: ¿Ah, sí? No, pero esto es curiosidad.

Mike: Los Huarpes estaban en Mendoza, me parece, y los Ranqueles, ¿en el Chaco?

Tonelek: Noooo, en el sur, nada que ver con mi idioma

Mike: No, no, claro...

Tonelec: Nosotros somos del norte.

Mike: Sí, sí, claro, obvio.

Esta conversación está sincronizada con el audio de la motocicleta de Tonelec, simulando un momento no mediado por la técnica, con un audio que manifiesta la misma intensidad en el ruido del ciclomotor que en los gritos de los personajes para escucharse; se imitan las estrategias del directo para suponer un tiempo real. Por otra parte, mientras los personajes se desplazan alejándose del set de filmación, observamos que el descampado donde se realiza el rodaje está rodeado por avenidas y circunvalaciones, a pocos metros del lugar donde vive Tonelec. De este modo, una vez que el personaje de Amigorena se queda en la remisería, la cámara sigue acompañando a Tonelec, entra a su casa y aquí, por unos instantes, pareciera que observamos lo que observa Tonelec, pero lo cierto es que sigue siendo una cámara objetiva irreal. Esta cámara, mirada marcada, recorta la presencia de Tonelec en su casa y nos muestra parte de una supuesta cotidianeidad: otro personaje tomando mates en la cocina y niños viendo televisión en una habitación contigua, los escuchamos hablar en su idioma hasta que irrumpe uno de los productores del corto golpeando las manos. En esta instancia se establece un régimen de igualdad en la mirada entre enunciatario, enunciador y enunciado: la cámara se transforma en objetiva, desde un encuadre fijo toma a Tonelec, al otro personaje sentado a la mesa tomando mates, y simultáneamente a la ventana que da a la puerta de entrada. Así, enunciatario, personajes y enunciador ven y escuchan lo mismo: que llega el productor golpeando las manos.

Desde aquí podemos marcar un tercer corte en el régimen de saber. Cuando Tonelec atiende al productor, quien le acerca comida y agua, la cámara vuelve a transformarse en objetiva irreal, es decir, se observa un encuadre marcado que sigue al productor y a Tonelec pero en este punto el enunciatario sólo ve lo que muestra el enunciador. Esto significa que el enunciador sabe más que los personajes y que los espectadores. El giro y corte que termina de asumir el carácter nómada de la cámara, del régimen de focalización, es cuando esta se queda quieta. La cámara vuelve por unos instantes a ser objetiva y observa cómo Tonelec se aleja con la mercadería que le entregó el productor. Cuando la figura de Tonelec se va haciendo más pequeña, (dando cuenta de este modo del desplazamiento del personaje y del carácter fijo de la mirada) la cámara gira sobre su propio eje y nos muestra nuevamente al equipo de rodaje filmando a Tonelec.

Este nuevo desplazamiento tiene consecuencias fundamentales ya que se modifica no sólo el régimen de saber: no sólo el enunciador sabe lo que

sucede, sino que declara fehacientemente que el equipo técnico, con director-autor incluido es también parte de lo observado. La cámara se desplaza, la mirada es móvil, la ficción y el documental se entremezclan y el enunciatario asiste a la escena final donde los observados son ahora, y a la misma distancia que antes observaba a Tonelec, los responsables de la filmación.

El poder de la mirada

Es por esto que afirmamos que, si entendemos la enunciación como hecho único e irreplicable de la que sólo podemos estudiar las marcas que la misma deja en el producto, la marca narrativa o figura (presente o no en el texto) que toma a su cargo la narración verbal simultánea a, o englobante de, las imágenes a través de encuadres, voz *over-off*, está dada en Nómade por la cámara nómade o por la cámara que se desplaza de un régimen de focalización (quién ve) a otro.

En este último desplazamiento de la cámara nos detenemos para proponer entonces una subhipótesis que se desprende de su signo nómade: al ser el equipo de rodaje el último objeto tomado por ella, se asume [¿se denuncia?] que el poder de mirar, el poder de señalar, el poder de cuestionar, el poder de pertenecer a un grupo elegido para representar la mirada sobre los 200 años de la patria, sigue siendo el poder de la civilización. ¿Quién si no tiene la última palabra? ¿Quién si no tiene una cámara? ¿Quién si no tiene la facultad de poner en cuestión –institucionalmente– la mirada hegemónica que los mismos incluidos socialmente?

Un puente entre el texto y el contexto

Es interesante pensar cómo la tradición cinematográfica de Trapero juega como una piedra de toque, como un primer guiño al espectador de Nómade. Si tenemos en cuenta que Nómade comienza como un relato de época, esto implica que desde el inicio la película está rompiendo los códigos o contratos de lectura propuestos por la misma tradición cinematográfica del realizador: el realismo social.

Como se señala al comienzo de este libro, “25 miradas” es un compilado de cortometrajes realizados por encargo del INCAA. Esto no es un dato menor si tenemos en cuenta quiénes fueron los destinatarios de dicho pedido: directores argentinos con no menos de dos películas estrenadas, es decir, realizadores con una suerte de trayectoria dentro del campo cinematográfico argentino. Por esto mismo, la individuación numérica del colectivo “25 miradas” implica el reconocimiento de cada uno de los realizadores como constructores de una mirada sobre la Patria, dejando claro así que la importancia recae en la mirada y no en la Patria. Si acreditamos como válida esta ecuación, nos será

posible entonces comprender cómo en “Nómade” el realizador juega con su misma condición de legitimidad para mirar. La cámara se desplaza, se mueve –la configuración enunciativa preponderante es la cámara objetiva irreal– y en esta condición radica una implicancia directa para cuestionar el posicionamiento de la mirada. La focalización no atribuible a ningún personaje, pero el eje marcado de la cámara implica asumir que la mirada nunca es neutral, nunca es objetiva, pero tampoco le pertenece a nadie. Ese nadie, sin embargo es alguien, pero en la contradicción misma de la noción “objetiva irreal” el alguien que decidió poner la cámara en dicha posición es resignificado como nadie. En el caso de “Nómade”, podríamos decir que es Trapero quien se asume como nadie, pero primero se identifica, con un guiño al espectador, rompe las convenciones de su trayectoria, aparece en escena, se presenta, e inmediatamente, a través de un desplazamiento de la cámara, se convierte en un personaje más de la ficción. Es en este último giro donde su posición de sujeto privilegiada: “yo director de cine” se convierte en objeto de la mirada. La cámara deja a Tonelec, para mostrar sobre su propio eje a quienes tienen la cámara en mano, quienes organizan la mirada, quienes pueden preguntarse y mostrar-se a través de la pregunta ¿qué es, qué significan 200 años de Patria?

Ficha Técnica de Nómade

Elenco: ABEL TONOLEC CELIN (Toba 1), ERNESTO FIGUEROA (Toba 2), DANTE FARIAS (Toba 3), MIKE AMIGORENA (Soldado 1), LUCIANO BONANNO (Soldado 2), LUCAS PONCE DE LEÓN (Animal trainer), MARTÍN MAUREGUI (Historiador), JUAN MARTÍN VIALE (Sonidista), RICARDO ALFONSÍN (Camarógrafo), ANDRÉS ARAMBURU (Asistente de Cámara), FABIO RONZANO (Jefe de Producción), NÉSTOR CAIVANO (Cholulo foto), MARCELA ORBELLI (Cholula foto), RAMÓN ALBERTO AGUIRRE (Toba Mayor), MIGUEL ALEJANDRO SOLÍS (Niño) and ROMINA ANGÉLICA SANDOBAL (Niña)

Director: PABLO TRAPERO

Guión: ALEJANDRO FADEL / MARTÍN MAUREGUI / SANTIAGO MITRE / PABLO TRAPERO

Director de Fotografía: PABLO PARRA

Directora de Producción: AGUSTINA LLAMBI CAMPBELL

Sonido: FEDERICO ESQUERRO

Dirección de Arte: MATÍAS MARTÍNEZ / PABLO GABIAN

Un país multicultural, el de Para todos los hombres y mujeres de buena voluntad de Ricardo Wullicher

Análisis colectivo⁸³



Fotograma de “Para todos los Hombres y Mujeres de Buena Voluntad “
de Ricardo Wullicher.

En este artículo reflexionamos en torno a las particularidades del discurso cinematográfico y de sus características como relato construido. Para esto, partimos de la idea de que la “enunciación cinematográfica” es una instancia de producción del discurso que conserva en cada uno de sus encuadres las marcas del enunciador que organiza el film, en esta ocasión en relación al cortometraje dirigido por Ricardo Wullicher (2010), *Para todos los hombres y mujeres de buena voluntad*.

El relato cinematográfico tiene su raíz fundamental en la mostración. Es decir, el acto de contar, denominado *diégesis* (todo lo que se muestra en escena) responde a una narración que implica una doble modalidad: por un lado cuenta una historia, y al mismo tiempo, muestra personajes que actúan dentro de ese mismo relato. De aquí que, para analizar este corto tendremos en cuenta la construcción de la diégesis y dentro de ésta las categorías propuestas de tiempo, espacio y personajes.

⁸³ Si bien este artículo es resultado del trabajo del equipo que lleva adelante el proyecto de análisis de los cortos, se reconocen en su formulación los aportes particulares de Eliana G. Melano, Mariano Spila, Alejandro Y. Cordero, Truyitaleu Tappa, Milena S. Tiburcio González, Corina Ilardo y Diego A. Moreiras.

Esperamos poder demostrar cómo, en primer lugar, este cortometraje sugiere un *todxs* inclusivo a través de la representación heterogénea de personajes y culturas (puesto que intervienen en el corto personas/personajes que podemos asociar a diferentes etnias, de distintas edades, cantando en diversas lenguas, hombres y mujeres). Estos personajes, además, son presentados como personas comunes que, sumadas unas a otras, habrían dado lugar a ese famoso “crisol de razas”, de acuerdo a la célebre fórmula que da cuenta de la constitución de nuestro país como tal. En este sentido el cortometraje presenta un pasado poblado por diferentes pueblos originarios y las sucesivas corrientes inmigratorias que habrían conformado nuestro presente.

En segundo lugar, la idea de un colectivo inclusivo es presentada igualmente con la mostración del ensayo de una orquesta (que, como sabemos, es una organización integrada por diversos instrumentos para la ejecución conjunta de cierta música). Dicha organización musical, está constituida por diferentes niños y jóvenes que ejecutan una serie de canciones patrias. Llama la atención una cierta homogeneidad en la presentación particularizada de los ejecutantes, la recurrencia de los planos cortos y los escasos planos generales utilizados.

Estos recursos contribuyen a la conformación de un montaje que alterna el ensayo orquestal con la representación de cantantes entonando esas canciones en diversas lenguas (algunas originarias de esta tierra, otras provenientes de lugares de otros continentes). Este modo de construcción del texto reúne, en forma alternada, lo colectivo y lo singular. Esta particularidad del montaje nos permite inferir cierto antagonismo manifiesto en la homogeneidad de recursos audiovisuales utilizados (himnos nacionales y categorías de planos visuales), al mismo tiempo que, en la heterogeneidad de personajes de distintas culturas que allí aparecen. A su vez, la articulación de cada canción patria con la variación y la duración de los planos utilizados para el registro de los personajes involucrados marcan la cadencia del ritmo audiovisual del cortometraje. Desarrollaremos todos estos conceptos en los siguientes apartados.

Un pasado conflictivo, un presente armónico, un futuro prometedor

Uno de los ejes que caracteriza a un discurso cinematográfico es la modalidad con la que se representa el tiempo, incluyendo sus respectivas referencias al pasado, presente y futuro.

La diégesis del corto en cuestión se ubica en el presente, en el que vemos una orquesta tocando el himno nacional argentino. El sonido podría ser considerado diegético, dado que parece ser emitido directamente de la orquesta que observamos. Toda esta primera escena está ordenada alternando, principalmente, planos cortos, planos detalles y planos medios, con una cámara que podría pasar por uno de ellos, (ubicada *entre* los músicos, los registra con planos próximos).

Ninguno de ellos adquiere protagonismo; la idea fuerte de este primer segmento es la de la orquesta, personaje colectivo, grupal y no, la del reconocimiento de individualidades. No obstante, la elección de los planos cercanos agrega otros sentidos a la idea principal, que serán abordados en lo que sigue.

La frecuencia con la que los personajes aparecen frente a cámara es constante. El corte directo constituye una transición rápida de un personaje a otro. El uso de los primeros planos, planos medios, planos detalles de sus manos ejecutando los instrumentos y planos americanos sobre cada uno de los personajes atraen la atención sobre los sujetos representados. Además, la duración entre uno y otro encuadre es similar, lo que contribuye a marcar el ritmo audiovisual del relato.

Después de los primeros compases de nuestro himno nacional ejecutado por la orquesta, la imagen se funde a negro y comenzamos a observar una sucesión de fotografías y breves imágenes en movimiento sobre los pueblos originarios que habitaron estas tierras, desde antes de la conformación de nuestro país. Este primer corte anticipa lo que será el siguiente segmento, una sucesión de distintos personajes que entonan diferentes canciones patrias, mirando a cámara (y en un plano más cercano a ella), impresa junto con imágenes en blanco y negro como fondo de pantalla (en un plano más alejado de la cámara mediante la técnica de croma)⁸⁴.

En este fondo de pantalla, se muestran, como en un clip, imágenes que relatan de modo sintético y cronológico la historia de nuestro país: dichas imágenes en movimiento respetan un orden cronológico, ya que durante los primeros minutos del film se exponen imágenes del periodo de colonización (en esta primera parte las imágenes de aborígenes que están detrás corresponden a grabados, dibujos y presumiblemente, escenas reconstruidas/registradas durante las primeras filmaciones del siglo XX, que muestran su modo de vida, sus vestimentas, sus medios de transporte); luego, las imágenes remiten a la era colonial, en uno de los dibujos aparecen mujeres negras próximas a barcos –lo que podría hacer referencia a los esclavos traídos hacia América entre los siglos XVI y XIX); para continuar, una serie de imágenes, (nos preguntamos si podrían haber sido tomadas de los primeros filmes realizados durante el siglo XX ambientados en el XIX) que hacen alusión al proceso revolucionario de 1810 (re-presentando gente con ropa de época, vestida de traje con galera, repartiendo escarapelas, entre otros). Finalmente, en las imágenes que se substituyen unas a otras, es apreciable de qué modo las vestimentas, los vehículos y la ciudad en general (como espacio abierto, escenario de muchos de esos fragmentos), van modernizándose, hasta llegar a imágenes de archivos audiovisuales que fácilmente asociamos a la última dictadura militar en nuestro país (helicópteros sobrevolando zonas de

⁸⁴ Como se sabe, la técnica audiovisual del croma (del inglés: chroma-key) consiste en el registro de personajes delante de una superficie de color verde o azul, superficie que durante la edición es reemplazada por otra imagen.

pequeñas residencias; un Ford Falcon de color oscuro, sobre el cual apoyan sus manos una serie de personas presumiblemente detenidas).

El tiempo futuro, en cambio, es presentado de modo más breve y está asociado a marcas sutiles de naturaleza más bien simbólica, situadas hacia el final del cortometraje, como un amanecer o la última escena en la que los niños son los que cantan al unísono la última estrofa -modificada- del himno nacional argentino: “(...) oh, juremos con gloria *vivir* (...)”.

De esta forma, el cortometraje se articula sobre esta triple temporalidad: el pasado, narrado por un enunciador objetivo, que no se presenta (pero que recurre al blanco y negro de modo invariable para dar cuenta de la Historia del país que avanza, entre actos de violencia y persecución); el presente superpuesto y en primer plano, organizado a partir del hacer colectivo de la orquesta, que produce música (imágenes a colores, con una cámara próxima a los personajes que comparte un hacer armónico y colectivo) y el futuro, hacia el final del relato, que presenta, nuevamente a partir de imágenes en colores, los avances y desarrollos (medicina, industria, educación) alternados con los sujetos del futuro por antonomasia (los niños), tanto como por la idea de un nuevo día que comienza (el amanecer).

Sobre la superposición de espacios y cierta convergencia informativa

En primer lugar, podría decirse que el espacio es estático, según los ejes de análisis propuestos por Cassetti y Di Chio (1996), en el sentido que los encuadres correspondientes al tiempo presente se mantienen fijos (pues no hay un seguimiento de un personaje en particular) y el ambiente inmóvil (son las imágenes proyectadas detrás de los personajes con más dinamismo, antes que el movimiento de los mismos personajes frente a la cámara). La cámara, además, se mantiene fija y son los componentes del campo visual los que se mueven (principalmente las imágenes proyectadas en segundo plano, reiteramos).

En coincidencia con lo que hemos planteado hasta aquí, podemos discriminar los espacios entre aquellos correspondientes al pasado y aquellos correspondientes al presente (y al futuro).

Los del primer grupo, son generalmente espacios abiertos, mostrados en planos generales y en muchos casos, en ellos, los personajes son apenas un elemento más del paisaje (tanto en los ámbitos rurales poblados por originarios, como en los espacios urbanos). Este tipo de encuadre, desde la distancia y de gran amplitud (plano General con cámara fija), es coincidente con los primeros registros documentales e incluso con los noticieros cinematográficos proyectados en las salas argentinas semanalmente desde fines de la década de los treinta hasta principios de los setenta, como por ejemplo: *Sucesos Argentinos* (Kriger, 2007: 4).

Conforme el eje temporal avanza, las imágenes en blanco y negro se sitúan, principalmente, en espacios urbanos y ponen en escena eventos de conflictividad social y de violencia, muchas veces de parte de las fuerzas represivas estatales.

Alternándose con éstas, reconocemos un espacio interior en el que se encuentra la joven orquesta. Este espacio interior es mostrado en plano general en pocas oportunidades (una es en 00:01:36) y puede ser considerado un Salón de Usos Múltiples o una sala de escuela. En cualquier caso, este espacio pareciera ser de ensayo: no tiene público, no tiene características especiales.

Finalmente, espacios abiertos y cerrados, naturales y humanamente intervenidos, son mostrados en color hacia el final del corto: en ellos se ven hombres y mujeres trabajando, ocupados en diferentes quehaceres, muchos de ellos vinculados a la tecnología, la industria y la maquinaria: se evoca de este modo la idea de un porvenir producto del trabajo colectivo.

De lo cantado y escuchado

Uno de los rasgos más importantes del corto analizado, como adelantábamos, corresponde a la diversidad de recursos puestos en escena. En este sentido, la banda de sonido del cortometraje resulta fundamental.

En primer lugar, debido a que las canciones entonadas son todas patrias. En segundo lugar, debido a las interrupciones en el Himno Nacional Argentino (que comienza con el corto, se interrumpe en diferentes momentos y llega hasta el final del mismo, con ese verso modificado que ya mencionamos) y en la sucesión de otras canciones patrias que se insertan *dentro* del Himno.

Después de la primera secuencia de la canción patria principal, se suceden fragmentos de *Mi bandera*, *Aurora*, *el Himno a Sarmiento*. Entre canción y canción se escuchan sonidos que podemos atribuir al ambiente representado, barcos anclando, caballos y carretas, aquellos parecen marcar una pausa y preparar el paso a otra etapa de la historia. Por ejemplo, en el momento en que el relato muestra la sanción de la Constitución Nacional, comienza el *Himno a Sarmiento*, en las imágenes de fondo vemos los símbolos de esta etapa: la bandera argentina en un plano general, escuelas, etc. permitiéndonos asociar lo que vemos y oímos con el proceso de la conformación del Estado-nación, de la mano de la generación del 80.

La siguiente etapa, sonorizada con la canción *Aurora*, y representada con las imágenes de fondo todavía en blanco y negro, se enmarca entre finales del siglo XIX y principios del XX. En este fragmento se muestra la llegada de inmigrantes (en barcos), actividades de agricultura y de ganadería y cierta modernización en los paisajes.

El relato posterior a esta etapa comienza con las imágenes correspondientes al siglo XX. A partir del momento del retorno del Himno Nacional, luego de *Aurora*, el recurso que el narrador usa para indicar una pausa o el paso a otra etapa de la historia, es decir, cortar la música y generar un sonido pertinente a las imágenes que se muestran, representarán la interrupción de la democracia a través de los golpes de estado. Encontraremos el Himno Nacional interrumpido en cinco oportunidades. De esta manera, el primer corte representa presuntamente el golpe militar de 1930: las imágenes que se suceden corresponden a revueltas sociales, gente corriendo en la calle, (entre otros) y remiten al gobierno de Perón (trenes, hospitales, inmigrantes, industrias, represas, educación, automóviles, voto femenino, etc.). El segundo corte representaría el golpe de 1955: se escuchan tiros, sonidos de ambulancias, aviones y las imágenes corresponden a esto que oímos. Posteriormente el Himno es cantado nuevamente en polaco y a continuación, en francés de Senegal. Las imágenes de fondo remiten al proyecto de desarrollismo del gobierno de Arturo Frondizi. El tercer corte correspondería al golpe del '62 y muy cerquita (en años y en el tiempo del film) la cuarta pausa está asociada al golpe del '66. El quinto corte nos relata el golpe del '76 y de los cinco es al que más énfasis se le da: dura un poco más que los anteriores, tiene más imágenes y a través de sonidos como gritos, helicópteros y música extradiegética se construye todo un clima de terror, miedo y de esta forma se da más desarrollo a esta pausa. De esta forma, los segmentos de silencio de la orquesta (aquellos en los que no se la escucha) corresponden a la representación de los momentos de la historia argentina en los que la democracia fue interrumpida por golpes de estado.

Otro elemento fundamental en relación a lo que puede escucharse en el corto, consiste en la diversidad de lenguas que cantan nuestras canciones patrias. Este detalle no es casual sino que tiene que ver con el nombre del corto y la búsqueda por parte del director de cierta igualdad entre los personajes, al no dar una especial importancia al castellano. Es posible pensar que en este tratamiento subyace una metáfora multicultural: del mismo modo en que el himno es cantado por hablantes de lenguas distintas y acompañado por la ejecución de los distintos instrumentos pertenecientes a la orquesta, así, distintas culturas habitan nuestro país y nutren su historia.

Cantar el himno de un país es símbolo de una pertenencia al pueblonación que habita. No deja de ser un cruce interesante que cada personaje cante el himno argentino en su lengua materna. Se produce un juego de doble identidad: por un lado quienes cantan reconocen a la Argentina como su casa, pero cada persona la habita desde su propia cultura. Se marca así la idea de integración y no de imposición cultural.

Por último, queremos destacar que el hecho de no ofrecer subtítulos para los fragmentos narrados en otras lenguas, implica un reconocimiento de al menos dos saberes en los destinatarios: en primer lugar, no es necesario traducir las letras de las canciones, ya que son ampliamente compartidas por todos los habitantes de nuestro país (en gran medida, gracias a los procesos escolares llevados adelante a comienzos y mediados del siglo XX). Este saber previo, más general, se suma a un saber, probablemente más restringido, que se pone en acción durante el propio visionado; en segundo lugar, por lo tanto, diferentes destinatarios podrán, en función de sus procedencias familiares y de estudios, reconocer cierta canción no sólo por su melodía sino también por comprender su letra en el idioma en el que es pronunciada. De este modo, la multiculturalidad de nuestro país es mostrada en las diferencias entre los cantantes, en la instancia de producción del corto, al igual que presupuesta, en tanto que característica atribuida a los espectadores del mismo, en la instancia de recepción⁸⁵.

El relato muestra una Argentina que abre sus puertas a otras etnias sin absorberlas ni borrar, necesariamente, sus rasgos particulares.

Las individualidades representadas, los personajes

Debe destacarse que la columna vertebral de la narración es la Orquesta con sus músicos (en su mayoría niños y jóvenes) tocando con alegría, frescura y conducidos por un sonriente director. Estas particularidades sugieren una convivencia armónica en lo musical y, por extensión, en la vida.

Como diría Emeterio Diez Puertas, desde la lectura de Triquell (2011), sin los personajes no hay relato cualquiera sea la modalidad de este último. Ese autor considera que los personajes pueden ser analizados en principio teniendo en cuenta dos aspectos: los *rasgos* que configuran el carácter individual del personaje (incluidos los rasgos físicos y psicológicos); y los *roles* que conforman más bien su carácter social (las funciones que cumple en la sociedad, sus conductas y las normas que las regulan).

En el corto de Wullicher, los personajes que aparecen en escena podrían clasificarse según sus *rasgos* en personajes de diferentes culturas cuya pertenencia

85 No obstante, también puede concluirse, del hecho de que la mayoría de los espectadores no comprendan lo que dicen los pobladores originarios en sus propias lenguas, que el proceso de imposición de la lengua castellana a lo largo de nuestra historia fue tan efectivo, que nuestro Estado-nación se ha construido como monolingüe, aún cuando no lo sea. Una mayoría, por lo tanto, desconoce en los hechos un rasgo central de otros grupos sociales: su idioma. Por lo tanto, puede cuestionarse la contundencia y profundidad de esta multiculturalidad: ¿o se trata acaso de un simple barniz, que tranquiliza algunas conciencias, aún frente a la exclusión de importantes sectores de nuestra sociedad? Confrontar el análisis de Nueva Argirópolis por Daniel Gastaldello, en este volumen.

es *indicada* predominantemente por la lengua pronunciada. Así se distinguen dos grupos relevantes: hombres y mujeres entonando en castellano, por un lado y, por otro lado, hombres y mujeres cantando en otras lenguas. Las lenguas que conforman el espectro vocal se diferencian por su procedencia. En este sentido, se escuchan lenguas originarias de pueblos mapuche y toba pertenecientes a nuestro país (denominadas mapudungun y qom, respectivamente), del mismo modo que se incluyen lenguas asociadas a otras nacionalidades, tales como: italiano, sueco, polaco, alemán, armenio, árabe, japonés, guaraní, coreano, francés, ucraniano, idish. Llama la atención la inclusión de idiomas propios de algunas regiones de Italia y de España: el vasco, el napolitano, el gallego, el genovés (probablemente resulta una referencia a aquellos pueblos que mayoritariamente conformaron los grupos migratorios recibidos en nuestro territorio durante el siglo XX); y, al mismo tiempo, la mención del francés de Senegal. Podría pensarse que la vestimenta sería un rasgo a tener en cuenta para diferenciar a los personajes pero si bien algunos de ellos aparecen revestidos con ropas o accesorios típicos (el coreano, la japonesa, la qom se muestran con vestidos autóctonos mientras que el vasco lleva una gorra roja), en otros no se observa alguna prenda que pueda remitir a un origen particular de quien la porta.

Otro rasgo que caracteriza a los personajes y contribuye a informar al relato es la edad de los *cantantes*. Desde el inicio y a lo largo del corto, las edades de los vocalistas varían en forma preponderante entre jóvenes, adultos y adultos mayores mientras que en el segmento final es un coro de niños, en forma exclusiva, quienes modulan los cánticos patrios. Como mencionamos antes, esa diferencia nos habilita a pensar en la representación simbólica del futuro del país.

Por su parte, al hablar de *roles* si tomamos como referencia las acciones que desempeñan los personajes en el primer plano visual, más cercano a la cámara, se pueden reconocer dos grupos principales. Por un lado, observamos a los miembros de la orquesta que sólo se ocupan de ejecutar sus instrumentos musicales para interpretar las partituras de las marchas e himnos nacionales, los músicos; y, por otro lado, vemos a los diferentes personajes que entonan las estrofas de cada una de las canciones, ya sea en castellano o en otra lengua, los cantantes.

En tanto que, en segundo plano los sujetos aparecen desarrollando diversas actividades laborales (vinculadas a la industria, a la ganadería, a la agricultura), al igual que participando de acciones cívicas (en debates, en elecciones).

Conclusiones

Notamos una fuerte mirada integradora que resume los 200 años de nuestro país como un canto donde todas las naciones y culturas se mezclan y reconocen esta tierra como su hogar. En definitiva el relato nos presenta un resumen histórico del país, con sus aciertos y errores que confluyen hacia un presente lleno de

optimismo y progreso. Este presente se muestra vinculado a ciencia, la tecnología, la integración, el respeto y la felicidad. Hoy, las diversas culturas del mundo que habitan Argentina, cantan unidas nuestro himno.

La ejecución del fragmento final de este coincide con la mostración de las imágenes en color iniciando así la última secuencia del cortometraje. En esta, la salida de la dictadura y el regreso de la democracia son alegorizadas en un amanecer y un faro. Posteriormente las imágenes hacen referencia al desarrollo del país en materia petrolera, industrial, científica, automotriz, agropecuaria, eléctrica, atómica. La imagen final nos muestra a un avión despegando y alejándose en el cielo. Durante toda la secuencia los encargados de cantar el Himno Nacional son un coro de niños que en la última estrofa canta "...y juremos con gloria vivir". Los recursos textuales utilizados para representar el presente y el futuro de la Argentina, la voz de un coro de niños y la imagen de un avión despegando, connotan una mirada esperanzadora de un país que festeja sus doscientos años.

Como mencionamos antes, el film *Para todos los hombres y mujeres de buena voluntad* es un breve relato de la historia argentina, de los momentos más significativos del pasado del país enfocado principalmente en la gente, en su cultura y en su capacidad de hacer –en la mayoría de las imágenes vemos gente efectuando diversas acciones, trabajando–. El relato construye, en general, una visión positiva, valora el hacer de la gente ya que en ese hacer se fue configurando el país que vivimos en el presente. El film da especial importancia al pueblo como protagonista de la historia, el pueblo vivió la historia, sufrió la historia (mostrando las persecuciones durante los procesos dictatoriales). Y en ese hacer y construir el país se considera como pueblo no solo los nacidos aquí sino todos lo que lo habitaron, incluyendo a todos sin importar de donde venían ayer o desde dónde llegaran hoy. Es una idea de identidad basada más en el hacer, en su construcción, más que en su etnia o en su origen. En otras palabras, es un homenaje a los hombres y mujeres de buena voluntad que habitaron este suelo y que con su trabajo hicieron este país.

Todos los hombres y mujeres de buena voluntad, en el corto de Wullicher, son acuñados por la Nación Argentina ante todo simbólicamente, pues los himnos y marchas de nuestro país no son sino las marcas institucionalizadas de la historia nacional. Los personajes en este cortometraje reflejan implícitamente diversas dualidades: nacional / no-nacional, nativo / extranjero. No obstante, el juego paradójico es constante entre el intento de homogeneizar culturalmente una nación que históricamente ha estado caracterizada por la heterogeneidad de etnias que conviven en el mismo territorio nacional.

Percibimos, la potencia igualadora del relato (con la recurrencia de la idea de un todxs inclusivo –todxs pertenecemos a esta nación, todxs la construimos-) y al mismo tiempo, la valoración de la diferencia cultural que suma particularidades a

una convivencia armónica y pacífica. En esta propuesta del relato, los conflictos están concentrados en la oposición al Estado y su accionar represivo, no existen tensiones, discriminaciones, agresiones entre los sujetos pertenecientes a las culturas representadas. Entendemos que hay aquí una opción por relativizar las diferencias expresándolas predominantemente en un nivel lingüístico y mostrar una versión unida, amorosa, sin las tensiones internas propias de la nación.

Ficha Técnica del corto Para todos los hombres y mujeres de buena voluntad

Elenco: JUANNAMUCURA (Mapuche), CHARO BOGARIN (Toba), MAURICIO MAIDANA (Violín Toba), ALAN ZURITA (Castellano), FRANCISCO LORES MASCATO (Gallego), NETTAH EVELYN SAYO (Swahili Kenia), LORELEY FLORES (Castellano), VALERIO DAVINI (Napolitano), MAURO URANGA (Vasco), BARBARA MASSAD / SILVIA DE BAS / SUMAIA DAER / ALICIA HADAD / BALTASAR DOMINGO / SEBASTIÁN ATTIE / NICOLÁS CHAIED / MARCOS FARJAT / JOSÉ FARJAT (Árabe), ENRICO POGGI / ROMINA VELAZQUEZ (Genovés), NATALIA KARBABIAN (Armenio), DAIANA CAMISER / JONATHAN CAMISER / JORGE GOLDBERG / JUANA UMANSKY / JULIO UMANSKY / MARINA DEGTIAR / MEITAL AVRUIJ / NOA AVRUIJ / SHAI AVRUIJ / SUSANA JARABROVSKI / TERESA KOHAN / ZARA ZILBERSCHTEIN (Idish), EMMA BRIANTE GUILL (Francés), GERTRUDIS GLUCK (Alemán), GUSTAVO WAGNER (Castellano), ROCÍO ALONSO / LORENZO D'ANGELO (Italiano), KARIN HATZENBUHLER (Sueco), TEOFILA CHUCHLA (Polaco), TALLA FAYE (Francés Senegal), HYE OK PAK (Coreano), GUIDO ORTEGA (Guaraní), YUTA SUGANO (Japonés).

Dirección: RICARDO WULLICHER.

Guión: GUSTAVO WAGNER.

Idea Original: RICARDO WULLICHER.

Productora: MGR FILMS S.A.

Producción: MARINA VALENTINI.

Diseño de Sonido y Mezcla: OSVALDO BOTAYA.

Música interpretada por: ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL DE FLORENCIO VARELA, Directores OSVALDO AGUILERA y JOSÉ AMATO / Coros: Así cantamos CHORUS COUNTRY, Director: LUIS MARIAH SERRA / Coro: REPRESENTACIÓN CENTRAL DE UCRANIA EN LA REPÚBLICA ARGENTINA, ASOCIACIÓN UCRANIA DE CULTURA PROSVITA EN LA REPÚBLICA ARGENTINA, Director del Coro: Profesor RICARDO BEREGOVY.

Montaje y Dosificación de Color: ALEJANDRO AZZA.

Material de Archivo Histórico: MARÍA FLORES.

Colaboraron con imágenes: INSTITUTO ARGENTINO DEL PETRÓLEO

Y EL GAS (IAPG), ENTIDAD NACIONAL YACYRETÁ, INSTITUTO
CARDIOVASCULAR DE BUENOS AIRES, BETAPLUS BROADCASTING
S.A., GUSTAVO MORENO y ROBERTO CORVATTA, IMPSA, INVAP, MINERA
LA ALUMBRERA, RENAULT ARGENTINA, CLARO, FLENI, PONY.
Cámara y Post Producción: BETAPLUS BROADCASTING S.A.

BIBLIOGRAFÍA y otras fuentes consultadas

- AAVV (2009) Diccionario de estudios culturales latinoamericanos (Coordinación de Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, colaboradores, Silvana Rabinovich et al.), Siglo XXI, Mexico.
- ANDERSON, Benedict (1993) Comunidades Imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, Fondo de Cultura Económica, México.
- ANDERSON, Benedict (2000) Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- AUGÉ, Marc (2008) [1992] Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, Gedisa, Barcelona.
- BAJTÍN, Mijail (1991) Teoría y estética de la novela, Taurus ediciones, España.
- BARTHES, Roland, et al. (1976) La semiología, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. Traducción: Silvia Delpy. Págs. 127-140.
- BENVENISTE, Émile (1999) Problemas de lingüística general II, décimoquinta edición en español, Siglo XXI Editores, Madrid.
- BERTRAND, Denis (2000) “Elementos de narratividad” en Précis de sémiotique littéraire, Nathan, Paris. (Traducción de Lelia Gándara).
- BHABHA, Homi (2002) *El lugar de la cultura*, Editorial Manantial, Buenos Aires.
- BHABHA, Homi (2002, 2005) Diseminación. El lugar de la cultura, Manantial, Buenos Aires.
- BHABHA, Homi (2003) “El entre-medio de la cultura”. En Hall Stuart y du Gay Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu editores, Buenos Aires. Págs. 94 a 106.
- BOND-HEAD, Francis (1983) La pampa y los Andes, Hispamérica, Buenos Aires.
- BONITZER, P. (2007) El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995): El arte cinematográfico. Una introducción, 1ª ed. en esp., Paidós, Barcelona.
- BOTANA, Natalio (1977) El orden conservador, Hispamérica, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre (2005) 1997 “Anexo 1. La ilusión biográfica” en Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción, Anagrama, Barcelona.
- BOURDIEU, Pierre (2008) ¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos, Akal Universitaria, Madrid.

- BURCH, Noël (1970) Praxis del cine, [Versión de consulta para la cátedra de Realización I de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP] Disponible en línea en: <http://fba.unlp.edu.ar/realizacion/textos/>
- BURCH.PDF, consultado el 17/11/2013.
- CASETTI, Francesco (1989) El film y su espectador, Cátedra, Madrid.
- CASETTI, Francesco (1986) Dentro lo Squardo, il Filme e il suo Spettatore, Bompiani, Roma.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (2007) (1991) [1990] Cómo analizar un film, Paidós, Barcelona.
- CATALÁ, J.M. y CERDÁ, J eds. (2008) “Después de lo real”, Volumen I y II, en Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos de la imagen, Instituto Valenciano de Cinematografía, Valencia. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos>
- DARWIN, Charles (1997) Viaje de un naturalista alrededor del mundo, El Elefante Blanco, Buenos Aires.
- DE CERTEAU, Michel (2006) La escritura de la historia, UIB, México.
- DELEUZE, Gilles (1992) La Imagen Tiempo, Paidós, Barcelona.
- DE OLMOS, Candelaria (2006), “Cronotopo”, en Arán, Pampa et. al. Nuevo diccionario léxico de la teoría de Mijaíl Bajtín, Ferreyra Editor, Córdoba. Págs. 68-75.
- DE OLMOS, Candelaria (2008) Ficciones del fin. La tópica del viaje por la pampa decimonónica en dos novelas de fines del siglo XX, Córdoba. Inédita
- DE OLMOS, Candelaria (2012) “Memorias de la Argentina de la futura. De Helmut Strasse a Marcianos: usos políticos de la ciencia ficción”, en Savoini, Sandra y de Olmos, Candelaria (Eds.) Cómo nos contamos. Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario, Ferreyra Editor, Córdoba. Págs. 107-138.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2006) Narrativa filmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen, Editorial Fundamentos, Madrid.
- ECO, Umberto (1986) La estructura ausente, Editorial Lumen, Madrid.
- EGGERS-BRASS, Teresa (2002) Historia Argentina Contemporánea, Editorial Maipue, Buenos Aires.
- ESCOBAR, Ticio (2009) “Más allá de las identidades” en Coloquios Internacionales, Nelly Richard (dir), TRIENAL DE CHILE, Octubre 2009, pp. 205-220, Santiago de Chile.
- EGGERS-BRASS, Teresa (2002) *Historia Argentina Contemporánea*, Editorial Maipue, Buenos Aires
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (1999) Literatura y frontera, Sudamericana/ Universidad de San Andrés, Buenos Aires.

- FERNÁNDEZ BRAVO, Alvaro (Compilador) (2000) *La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Ed. Manantial, Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Alvaro y GARRAMUÑO, Florencia (2000) “Entrevista con Homi K. Bhabha” en FERNÁNDEZ BRAVO, Alvaro (comp.), *La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Ed. Manantial, Buenos Aires.
- GALASSO, Norberto (2010) *Felipe Varela y la lucha por la Unión Latinoamericana*, Colihue, Buenos Aires.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto (2006) “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual” en Revista *Communication and Society/ Comunicación y Sociedad*, vol. XIX, n. 2, pp.75-105.
- GAUDREAULT, André y JOST, François (1995) (1990) *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*, Paidós, Barcelona.
- GENETTE, Gerard (1972) *Figures III*, Seuil, París. (Traducción de la cátedra de Metodología del Estudio Literario II), mimeo, Universidad Nacional de Córdoba.
- GREIMAS, Algirdas J. (1973) *Semántica estructural. Investigación metodológica*, 1ª. reimp., Gredos, Madrid. Versión española de Alfredo de la Fuente.
- GREIMAS, Algirdas J. (1980) “Las adquisiciones y los proyectos”, en Courtès, Joseph. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación*, Hachette, Buenos Aires.
- GREIMAS, Algirdas J. y COURTÈS, Joseph (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- GREIMAS, Algirdas J. (1996) *La enunciación. Una postura epistemológica*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, UAP, Puebla.
- GRIMSON, Alejandro (2002) *El otro lado del río. Periodistas. Nación y Mercosur en la frontera*, Eudeba, Buenos Aires.
- GRIMSON, Alejandro (2012) *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- HALL, Stuart (2010) Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, en Restrepo, Eduardo: Walsh, Catherine y Vich, Víctor (eds.), *Enviñ Editores, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar*, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Colombia-Perú-Ecuador.
- HAMON, Philippe (1977) “Pour un statut sémiologique du personnage”, en Barthes, Roland et al. *Poétique du récit*, Seuil Paris. Págs. 115-180. Traducción de la Dra. Teresa Mozejko de la cátedra de Semiótica, Escuela de Letras, UNC.

- JELIN, E (2002) Los trabajos de la memoria, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- JELIN, Elizabeth (2003) “Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales”, Cuadernos del IDES, núm. 2, octubre, IDES, Buenos Aires.
- KRIGER, Clara (2007) “El noticiero Sucesos Argentinos”, XI° Jornadas Interescuelas de Historia, Tucumán, 19-21 setiembre. [Disponible en línea en] Historia Política, URL: <<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kriger.pdf>>. Fecha de Consulta: febrero de 2013.
- MAC CANN, William (1985) Viaje a caballo por las provincias argentinas, Hispanamérica, Buenos Aires.
- MACHADO, Arlindo (2000) El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- METZ, Christian (1972) “Notas para una fenomenología de lo narrativo”, en Ensayos sobre la significación en el cine, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- METZ, Christian (2001) El significante imaginario, Paidós, Barcelona.
- MORIN, Edgar (2001) El cine o el hombre imaginario, Paidós, Barcelona.
- MOUFFE, Chantal (1999) “Por una política de identidad democrática”, Conferencia del seminario: Globalización y diferenciación cultural, MACBA-CCCB.
- MOZEKO, Danuta Teresa y COSTA, Ricardo Lionel (comp.) (2002) Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas, Homo Sapiens, Rosario.
- NICHOLS, Bill (1991, 1997) La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental, Paidós, Barcelona.
- POSTIGLIONE, Gustavo (2010) Entrevista a Gustavo Postiglione, alojada en: <http://gustavopostiglione.blogspot.com.ar/search/label/%28mi%29%20Historia%20Argentina>. Consultada el día 20 de julio 2013
- PRIETO, Adolfo (1996) Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, Sudamericana, Buenos Aires.
- QUINTANA, Ángel (2003) Fabulas de lo visible. El cine como creador de realidades, Ed. Acantilado, Barcelona.
- ROBIN, Regine (1996) Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo, Cuadernos de Posgrado, UBA, Buenos Aires.
- SANCHEZ BIOSCA, Vicente (2004) Cine y Vanguardias artísticas. Conflictos encuentros, fronteras, Paidós Ibérica, Barcelona.
- SARMIENTO, Domingo Faustino [1845] Facundo. En URL www.infotematica.com.ar. Fecha de la consulta: 09/03/13.

- SAVOINI, Sandra y DE OLMOS, Candelaria (Eds.) (2012) *Cómo nos contamos. Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*, Ferreyra Editor, Córdoba.
- SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo (2003) *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Eudeba, Buenos Aires.
- SOLÓRZANO-THOMPSON, Nohemy y RIVERA-GARZA, Cristina (2009) "Identidad" en AAVV (2009) SZURMUK, Mónica y McKEE IRWIN, Robert (coordinadores) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI Editores: Instituto Mora, México. Págs. 140-146.
- TERÁN, Oscar (2009) *Historia de las ideas en la Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- TRIQUELL, Ximena (2010a) "Los estudios del discurso" [entrevista a Triquell, Claudio Díaz y Ana Beatriz Flores, publicada en la sección "Qué es" de la pestaña "Divulgación" del Blog del Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón" de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, sin otros datos], disponible en URL: <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/los-estudios-del-discurso/>>. Última fecha de consulta: 18 de Marzo de 2014.
- TRIQUELL, Ximena y otros (2010b) *Nuevos Tiempos, Nuevos Géneros: Formas del lenguaje audiovisual en la contemporaneidad*, Ferreyra Editor, Córdoba.
- TRIQUELL, Ximena (coord.) (2011) y (2012) *Contar con Imágenes. Una introducción a la narrativa filmica*, 1ra edición y 2da edición [respectivamente], Editorial Brujas, Córdoba.
- TRIQUELL, Ximena y RUIZ, Santiago (comp.) (2012) *Fuera de Cuadro: Discursos Audiovisuales desde los márgenes*, Edivim, Villa María.
- VALDATA, Marcela (2009), "Memoria", en Szurmuk, Mónica y McKee Irwin, Robert (coords.) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI, México. Págs. 173-177.
- VERON, Eliseo (1978) "Discurso, poder y poder del discurso", en *Anais do Primeiro Coloquio de Semiótica*, Ed. Loyola e Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- VERON, Eliseo (1983) "El está ahí lo veo, me habla", en *Revista Communications* N°38, Enonciation et Cinema, París.
- VERÓN, Eliseo (1998) *La Semiosis Social. Fragmento de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona.
- VERÓN, Eliseo (2005) y (2007) *Fragmentos de un tejido*, 1ª y 2ª reimpresión, Gedisa, Barcelona.

- WALSH, Rodolfo (1968) “Cordobazo”, en URL <http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/cordobazo.pdf>. Fecha de la última consulta 27 de enero de 2014.
- WOSNIAK, Cristiane (2013) “A voz do corpo dançante do (no) documentário contemporâneo Pina (2011), de Wim Wenders”, en Revista Temática, Nro. 8. Universidade Federal da Paraíba, Brasil.
- ZIZEK, Slavoj (guionista) (2006) *The Pervert’s Guide to Cinema*, [Film], Dirección: Sophie Fiennes, Duración: 150 minutos, Color, Reino Unido, Austria, Países Bajos.

