

María Gabriela Mizraje  
[magamizraje@gmail.com](mailto:magamizraje@gmail.com)

*Resto urbano, realismo y reciclaje (más representaciones del cine argentino contemporáneo)*<sup>1</sup>

**Presentación (panorámica)**

*Hay un sistema casi de cámaras ocultas, en donde los actores participan de la realidad; no hay un intento de alterarla y ésta es la manera de trabajar. Lo que están viendo es la realidad.*  
Damián Kirschner, productor general de *Okupas*, 2000

La globalización ha tenido su impacto indudable y hartamente discutido en la configuración del mundo contemporáneo latinoamericano, y, por lo tanto, en su incuantificable riqueza cultural, de la cual la literatura y el cine no pueden sustraerse. El nuevo tipo de realismo urbano que emerge en algunas de las producciones de los últimos años es sólo una de las pruebas de ello, de allí que el estudio de la representación de la urbe capitalina en el cine argentino reciente cobre una importancia especial, junto a otras expresiones que configuran nuevos mapas fílmicos y nuevas resoluciones formales, interactuando con la producción del resto del mundo (y, de modo

---

<sup>1</sup> La primera versión de este texto fue preparada como conferencia para el XXVI International Congress of the LASA (Latin American Studies Association), bajo el título “El realismo urbano en el cine argentino contemporáneo (Realismo y reciclaje: ‘nuevo cine’ y nuevas expresiones culturales en Argentina)”, Puerto Rico, 16/3/2006. Algunos de éstos y otros aspectos complementarios, incluyendo o focalizando otras películas, los presenté en la ponencia realizada en el marco del “I Congreso Internacional de Literatura, Arte y Cultura en la Globalización”, de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 10/10/2006, donde presenté un panel titulado “Matrices urbanas: monstruos, madres y miserias en las figuraciones culturales contemporáneas (literatura, teatro y cine argentinos)”.

Aquí, respecto de lo escrito para el LASA del 2006, se han agregado datos mínimos o rápidos comentarios, en función de que la riqueza permanente de la producción cinematográfica y su contexto volviera necesaria cierta actualización desde aquel momento hasta el presente. La importancia del corpus seleccionado en el 2006 y la perspectiva de análisis que adopté entonces siguen vigentes ahora, 8 de marzo de 2008; las nuevas producciones multiplican el espectro y alertan aún más frente a cierto tipo de generalizaciones para abrazar al nuevo o post-nuevo cine argentino.

prioritario, de Latinoamérica) así como en diálogo con las restantes expresiones artísticas nacionales, tales como el teatro.

Entre otras, obras como *Mundo grúa* (1999) y *El bonaerense* (2002), ambas de Pablo Trapero; o *Pizza, birra, faso* (1997), *Bolivia* (2001) y, con un corte distinto, *Un oso rojo* (2002) de Adrián Caetano (la primera junto a Bruno Stagnaro) ofrecen una mirada en esta línea, atenta al clivaje, que me interesa particularmente.

Se advierten ciertas características comunes del cine latinoamericano, comparando algunas de dichas películas argentinas con producciones donde se ven las ciudades sin Dios<sup>2</sup>, como *Madame Sata* (2002) de Brasil y *La virgen de los sicarios* (2002) de Colombia.

*Madame Sata*, enmarcada dentro del nuevo cine brasileño, es la *opera prima* del director Karin Aïnouz, quien es a su vez el guionista junto a Marcelo Gomes, y está protagonizada por Lázaro Ramos. Se basa en la historia real de Joao Francisco dos Santos (1900-1976), ambientada en Río de Janeiro, en el bohemio barrio de LAPA, durante la década de 1930, y sacude todos los estigmas que presionaron sobre el personaje: negro, pobre, analfabeto, homosexual.

En cuanto a *La Virgen de los sicarios* (que, a simple enunciado, pretende presentar casi un oxímoron), ha sido dirigida por Barbet Schroeder y lleva un guión de Fernando Vallejo adaptado de su libro homónimo, además del éxito internacional general que suscitó, ha sido bien reconocida en circuitos alternativos de la Argentina, y hasta se la presentó como un mundo “no tan lejano” en la creciente percepción de que aquí venimos deslizándonos hacia una realidad igual de terrible, aunque todavía existen importantes distinciones.

---

<sup>2</sup> Pienso entre muchas otras, en *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles.

Es preciso destacar, de paso, que los dos adolescentes centrales del filme no son “sicarios” en sentido estricto, etimológico (el de asesinos asalariados), si lo fueron en el pasado, ya no parecen serlo en el presente de la acción, como si en el transcurso de sus devaluadas vidas hubiesen perdido la condición de asalariados del cartel del narcotráfico mientras que sólo mantuvieron la de asesinos.

Muchas otras películas de la última década podrían ponerse en paralelo, aun marcando significativas diferencias, en tanto que abonan este mismo terreno de la crudeza latinoamericana sin eufemismos. Por ejemplo, *Maria full of grace/ María llena eres de gracia* (2004), otra colombiana pero que cuenta con un equipo fundamentalmente norteamericano; cabe señalar que su producción es tanto estadounidense como colombiana, cosa que se nota bastante en el filme, desde el punto de vista ideológico, paradigmático hacia el final (productor Paul S. Mezey, fotógrafo Jim Denault), y tiene un formato algo más comercial que las del canon argentino de ruptura. Es también una *opera prima*, de Joshua Marston, con Catalina Sandino Moreno como protagonista. La despiadada *María llena eres de gracia* ha sido parangonada por algunos críticos con las obras del cine social del británico Ken Loach.

La mexicana *Amores perros* (de Alejandro González Iñárritu, 2000), en cuanto drama urbano, merece un estudio aparte, que en este marco no nos resulta posible concretar pero cuyas resonancias brutales imponen su recuerdo a la hora de una panorámica de las ciudades contemporáneas de estas latitudes, captadas por la cámara.

Como había ocurrido previamente con la literatura, las características idiosincrásicas específicas de cada uno de estos filmes y los abordajes sociales que proponen hablan de escenarios acotados, sin embargo huelga decir que la violencia también se haya globalizada.

Quizá valga la pena destacar asimismo que, en muchas de estas obras (como en las citadas *Madame Sata* o *La Virgen de los sicarios*), la violencia aparece en paralelo con la sexualidad, mientras que en la mayoría de las películas que conforman el canon alternativo, independiente o sencillamente nuevo de la primera etapa del actual cine argentino la problemática sexual no ocupaba un plano tan importante. Para ello hay que zambullirse en las atmósferas no capitalinas de la cineasta Lucrecia Martel o esperar hasta una revelación como *XXY* (opera prima de Lucía Puenzo, 2007), singular desde todo punto de vista, pero donde ya los otros elementos aludidos están desagregados o no tomados con la misma preeminencia; por empezar, proponen cartografías descentradas y se alejan de Buenos Aires.

El realismo urbano y suburbano implica la construcción de espacios públicos transicionales y transaccionales, alienados y caóticos. Construcción en el sentido de la opción artística, apropiación en lo que a los personajes y sus tramas se refiere. Quebradas las previas formas dominantes del contrato social se establecen, en tales espacios, nuevos modos contractuales<sup>3</sup>.

Al lado de esas expresiones que hacen de la ciudad un ámbito prioritario de su preocupación o, cuando menos de su percepción, conviven otras tendencias. Asistimos a las resoluciones fílmicas de la problemática política contemporánea en la Argentina, donde dicha ciudad ocupa un rol decisivo, pero asimismo a un tipo de cine no ya ubicado entre el costumbrismo y la decadencia descriptiva urbana o el desgarrado narrativo de lo minúsculo y lo íntimo pensado en escala como muestra del meollo social –tal el caso de las obras de Lucrecia Martel, sobre quien volveremos–, sino a otro donde el acontecimiento político gana el primer plano semántico.

---

<sup>3</sup> La ciudad capital (y sus alrededores) como protagonista parece casi una respuesta a cierta propuesta oficial que viene esmerándose por recolocarla en un lugar de visibilidad internacional. Sin embargo, es la otra cara de esa misma ciudad la que el llamado Nuevo Cine Argentino deja más en primer plano.

Es así como somos tentados por realistas y vanguardistas que despliegan la dimensión política y las retóricas del horror en el cine argentino actual.

Junto a películas que recrean acontecimientos fundamentales de la historia nacional y otras que se detienen en la dinámica urbana o provincial de una sociedad conflictiva y empobrecida, atestiguando un estado del pasado aquéllas y un estado del presente éstas, viene sosteniéndose y reelaborándose, desde la década del `80, un cine que da cuentas del proceso traumático de la última dictadura militar local (1976-1984). Con resoluciones más realistas o más vanguardistas, como acabamos de decir, con corte documental o corte ficcional, con figuras de aproximación metonímica y metafórica o bien relevancia llana de primer orden, con formatos de cortos, medios o largometrajes, los sucesos del crimen de Estado, de la sociedad fragmentada y de las subjetividades quebradas interpelan la identidad, las responsabilidades compartidas, los límites de lo posible frente a las torturas, y las derivas inevitables de la generación siguiente, hija involuntaria de tanto horror.

De allí, los finales en los que es imposible recuperar el aliento y la mutación hacia otros desenlaces que permiten respirar o reencontrar la esperanza.

Películas como *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), *Los rubios* (de Albertina Carri, 2003) o *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006) prueban esa búsqueda y nuevos hallazgos formales y tratamientos semánticos del tema recorrido ya por los clásicos del género, como los reconocidos *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993).

En *Crónica de una fuga* (2006) la ciudad vuelve a ser una clave, pero esta crónica de Caetano constituye a su vez una bisagra, en términos de la lectura que estamos proponiendo, porque del fresco social que reproduce las precariedades de

nuestro presente se pasa al fresco político que reconstruye los horrores del pasado con un final que vuelve sobre el hoy, abriendo algún camino a la ilusión o al mañana.

De estas propuestas de los últimos años así como de los nuevos modos de pensar lo político, entre los que contamos con *Diario argentino* de Guadalupe Pérez García (2005), dentro y más allá del nicho dedicado a la dictadura de la Junta Militar – especialmente en un filme como *El custodio* (Rodrigo Moreno, 2006), que siendo cabalmente político se ubica lejos de ella– se desprende otro capítulo fundamental de nuestra filmografía.

Si lo personal es político, como aseguraban, con acierto, polémicamente, las consignas feministas de hace cuatro décadas, cuánto más consenso ha habido siempre en que lo social también lo es. De esas formas, que hablan de la política contemporánea y de la urgencia a través de la mostración inevitable de los derrumbes y las redes del tejido social y urbano, me detendré en algunas de las propuestas más fuertes del actual cine argentino, como son las de Adrián Caetano y Pablo Trapero, frente a la intensidad acuciante y paralizante de Lucrecia Martel, acarreado las atmósferas perturbadoras que precisamente remiten a la consigna recién recordada.

Los dramas intimistas de Martel, *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004), recortados sobre la espesa geografía exterior e interior de su provincia natal, Salta –ya sea para representarla literalmente o no–, ponen a foco múltiples ambigüedades que abarcan desde el universo de la sexualidad siempre inquietante hasta el de la experiencia religiosa.

La directora realiza un trabajo con la oralidad que hace de la escansión y la pausa así como de todo *lugar común* una incerteza. En el mismo punto donde los personajes parecen afincarse sobre lo conocido tiembla la perplejidad de las pertenencias y las palabras.

En este cine se abre la narrativa audiovisual como instrumento donde experimentar con los universos interiores alterados y la interiorización de los otros. La propuesta fílmica de Martel opera sobre la construcción de respuestas a la crisis de verosimilitud mediante una cámara activa, que penetra en el lenguaje, capta el dolor físico, denuncia las escenografías y desarticula hasta el detalle. En ese sentido, Martel es capaz de producir un estallido de la forma donde lo evidente tiene la pulsación de lo latente y lo latente perturba hasta lo insostenible, para potenciar una mostración crítica.

De una manera muy distinta, los filmes de Trapero y Caetano también ofrecen una mostración crítica y una respuesta a la crisis de verosimilitud que sacudió los años inmediatamente previos y paralelos a las gestaciones de sus películas, aun cuando no teorizan ni resuelven al crisis del mismo modo que Martel<sup>4</sup>. Sobre algunos elementos de la resolución de ellos habremos de enfocarnos.

---

### **Representación (una realidad hecha pedazos)**

*Mi intención era que la película funcione como cámara oculta que afane pedazos de la realidad.*

Pablo Trapero, director

*Hay cosas del cine que no sé cómo funcionan.  
Es ignorancia.*

Adrián Caetano, director

(I)

**DNI o ADN  
bolivarenses**

---

<sup>4</sup> Sobre la misma me hallo trabajando en un estudio titulado *Lucrecia Martel, roturas íntimas y rótulos imposibles*, de próxima aparición.

Del nutrido catálogo que conforman las películas del *nuevo cine argentino*, donde conviven los tangos y los valsecitos locales con el rock nacional y la cumbia villera, voy a detenerme, como ya anticipé, en algunas de las obras de esos dos jóvenes directores (ya rápidamente clásicos del mismo) que han aportado innovación, coherencia estético-ideológica y han impactado en la nueva escalada de la producción nacional. Comenzaron casi como *okupas*<sup>5</sup> de la pantalla argentina y a poco de andar se convirtieron, con toda razón, en legítimos propietarios.

En este sentido, lo que pretendo remarcar es que había un espacio vacante, un decir ausente, un mostrar inexplorado, que ellos perciben y cubren. Refocalizamos: Israel Adrián Caetano, de nacionalidad uruguaya, es el responsable de *Pizza, birra, faso* (1997, junto a Bruno Stagnaro), de *Bolivia* (2001) y de *Un oso rojo* (2002), posteriormente participa del proyecto colectivo de *18-J* (2004) y dirige *Crónica de una fuga* (2006). Y Pablo Trapero lo es de *Mundo grúa* (1999)<sup>6</sup> y *El bonaerense* (2002), a las que habrán de sumarse *Familia rodante* (2004) y *Nacido y criado* (2006).

(*Un oso rojo* así como *Bolivia* y *Mundo grúa* y una buena cantidad de estas películas de la nueva promoción tienen como productora a Elida –Lita– Stantic, a quien podríamos definir en más de un sentido como heredera de la bien reconocida María Luisa Bemberg.)

---

<sup>5</sup> Se conoce con el nombre de *okupas*, igual que en España, a aquellos individuos que toman un inmueble abandonado temporalmente por un particular o por el Estado, para habitarlo, sin paga alguna. Se trata de asentamientos forzosos, en los que los pobres gozan (o padecen) de las instalaciones de estas viviendas. “Ocupan” literalmente un espacio que no les pertenece en forma legal, y es difícil cuando no imposible desalojarlos, salvo con tremendas consecuencias de distinta índole. También las cámaras se hicieron cargo de este fenómeno (observable, por ejemplo, en *Pizza, birra, faso*); y hasta se realizó una miniserie televisiva, dirigida por B. Stagnaro y emitida por el canal 7 estatal, en el año 2000, que llevó ese título, “Okupas”. (Más tarde, 2005, fue repuesta en canal 9.)

<sup>6</sup> *Mundo grúa* obtiene el Primer Premio en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires en 1999.

Tras su primera proyección para la prensa, *Bolivia* recibió los elogios de la crítica presente. Luego fue llevada a la edición número 40 de la prestigiosa muestra Semana Internacional de la Crítica (año 2001), una de las secciones paralelas más importantes del Festival de Cine de Cannes. El director de la misma, José María Riba, fue quien la seleccionó después de ver una copia en video VHS. *Bolivia* se presentó para un premio especial del Festival, dedicado a esa sección en particular: el premio del Jurado de Críticos Jóvenes y el premio de la Federación de la Prensa Cinematográfica Internacional (Fipresci), al igual que otros seis filmes<sup>7</sup>.

La crítica coincidió en que el demorado estreno en 2002 en la Argentina de la película *Bolivia* confirmó a Caetano como uno de los directores más certeros e inquietantes de las nuevas tendencias cinematográficas locales. *Bolivia* terminó de delinear, junto con el medimetraje no muy difundido *La expresión del deseo* y la exitosa *Pizza, birra, faso* (que alcanzara 120.000 espectadores), una mirada cruda y realista a través de procedimientos específicos entre los que se destacaron los diálogos ágiles, la importante dosis de violencia y los actores ignotos. Algunos de estos rasgos habrían de trocar al llegar a la película siguiente de Caetano, *Un oso rojo*.

En su momento se habló –y el mismo Caetano, con un lenguaje directo, señaló más de una vez sus atributos– de la marginalidad con fondo de cumbia y como metáfora de la progresiva disgregación social, ésa que asoma en distintos barrios de Buenos Aires y del conurbano, y que los clásicos habitantes porteños no cesan (o no cesamos) de descubrir a cada paso y de glosar con cierta ambivalencia –entre el disgusto y la piedad. (Pongamos como fondo musical de estas afirmaciones las letras y melodías del cantautor Gabriel Vicentico.)

---

<sup>7</sup> Los filmes restantes fueron *Le pornographe* del francés Bertrand Bonello, *La femme qui boit* del canadiense Bernard Emond, *Unloved* del japonés Kunitoshi Manda, *Almost Blue* del italiano Alex Infascelli, *Efimeri Poli* del griego Giorgos Zafiris, y *Zir-e-noor-e mah* del iraní Reza Mirkarimi.

Como en otra etapa de la emergencia de los sectores populares más pobres producida hace un poco más de medio siglo, con el rescate de esos actores sociales llevado a cabo por el peronismo de entonces, la última década ha permitido la emergencia de nuevos actores, pero con otras causas y consecuencias y con un signo ideológico distinto, contrastes que vale la pena analizar.

A partir de los años 50, la literatura dio cuentas de ese proceso de movilidad y de la inquietud consiguiente generada en la burguesía (pensemos en relatos como el ya clásico “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar, “Las puertas del cielo” (1951) del mismo autor, “Ocupación” (1964) de Beatriz Guido o, desde otra perspectiva, “Cabecita negra” (1962) de Germán Rozenmacher). De entonces a ahora, como bajo una lente de aumento, de *la casa tomada a la ciudad tomada*, asistimos a las transformaciones sociales de Buenos Aires, ciudad autoconsciente y acaso orgullosa, incluyendo cierta presunción, de la influencia europea de la que siempre se ha sentido heredera, y actualmente latinoamericanizada con un flujo inmigratorio limítrofe incomparable y una pauperización creciente.

El largometraje *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano viene a dar testimonio de esta realidad, ya desde la simple definición de su título y en la circulación interna dentro de la película de personajes no sólo bolivianos sino también paraguayos (la protagonista femenina cubre esa porción inmigrante).

Sin duda alguna, dentro de las mitologías argentinas de fin y principio de siglo (XX y XXI) resulta pertinente detenerse en los conceptos de vida urbana y malestar en la cultura<sup>8</sup>. Es posible, en el trazado del mapa de la vida cotidiana urbana de los últimos años, observar las mutaciones socio-económicas, políticas y, en suma, culturales, tal

---

<sup>8</sup> Como lo propusieron, en 2004, desde California, Gustavo Geirola y Cristián Ricci (Whittier College, Department of Modern Languages and Literatures). Estos conceptos fueron coordinadas importantes de su convocatoria para el proyecto de edición de un volumen titulado *Mitologías argentinas y principio de siglo. Vida urbana y malestar en la cultura*.

como aparecen representadas en la producción argentina, tanto en los textos literarios como en los textos espectaculares del teatro, la televisión, el cine, los graffiti, la música y el arte en general.

La imaginación popular y la voz masiva alimentan y consumen estas expresiones (aunque, como no puede asombrar, tratándose del cine, el teatro y la literatura, el consumo por parte de los sectores sociales representados en sus tramas es mucho más restringido o sencillamente nulo, según los casos).

De ese sustrato, la conformación social, la distribución espacial y cierta itinerancia exigida vienen dictando una suerte de tercera fundación de Buenos Aires (o cuarta, si convenimos en que la realizada por el peronismo es la tercera), una refundación que es una refundición étnica, socio-económica y cultural de profundidad y efectos insoslayables. El mapa definitivamente alterado hace enfrentar el interrogante y la inquietud de lo *nacional* desde diferentes perspectivas ideológicas y políticas donde las nociones de convivencia, respeto, aceptación, apertura, asimilación, discriminación, exclusión y autoexclusión, típicas de todo proceso histórico de intensa movilidad, están a la orden del día.

Un siglo antes, el alto afluente inmigratorio había repercutido en la literatura y en el teatro con una intensidad tal que el problema de la definición del ser nacional había alcanzado su apogeo. Entonces había que volver a mirarse y pensar en quiénes éramos y, sobre todo, diseñar desde el Estado quiénes queríamos ser (y, por lo tanto, qué lugar ocupaban los no argentinos en ese proyecto de país). Ahora, craqueladas las legislaciones y animados por un espíritu de equívoca tolerancia, la lucha por la supervivencia ha escalado hasta desdibujar fronteras (de acción, de conducta) imprescindibles, y la pauperización –sólo disimulada estadísticamente por el espejismo de la concentración de una minoría– es mucho más que un paisaje cotidiano.

Las cámaras de los jóvenes directores del “neorrealismo” argentino vienen explorando ese territorio deteriorado y las interioridades devastadas de una sociedad que ha perdido su rumbo. Como el periodismo, que optó por volcarse durante los 90 a la investigación, mientras otras áreas se replegaban, el cine vino a colmar una vacancia.

La geopolítica porteña dilatada prácticamente ha estallado y la lengua también atestigua este proceso.

La consigna “ganar la calle” perdió carácter ya que se ha convertido en forma literal: la calle está ganada porque son las aceras las que reciben los cuerpos de los más jóvenes y con ellos la gracia de pasar el sábado a la noche, o, en rigor, cualquier otro día, birra en mano y faso entre los dedos, con los pibes en la esquina del quiosco; también están el boliche, el bolonqui. Y un poco –sólo un poco– más allá, la villa. Más acá, los piquetes y los cartoneros por todas partes. Se modificaron las configuraciones barriales, como el barrio del Once, que sumó a los típicos “moishes”, coreanos, afro-latino-americanos y Zona Rosa. El barrio de Belgrano con su barrio chino dentro, el barrio de Flores con la comunidad coreana a la cabeza<sup>9</sup>, y otros varios contingentes inmigratorios distribuidos y asentándose en distintas zonas, desde Almagro hasta Parque Chacabuco, o desde Villa Urquiza hasta Constitución. La ghattización ha generado un juego de cajas chinas o de muñecas rusas. La ciudad dentro de la ciudad dentro de la ciudad; subciudades, submundos y culturas subsumidas. (El subpaís, es decir, un país del subdesarrollo o lo que es casi lo mismo o –reconozcámoslo– un poco mejor: un país en vías de desarrollo, aunque ello a menudo parece sólo un eufemismo elegante.)

---

<sup>9</sup> Compárese una novela de la década del 90 como *Los ojos así* de Miguel Vitagliano (Tusquets, 1996).

Así, los asiáticos, los nuevos turcos. En una refundación babilónica, las identificaciones y los apodos se multiplican: el bolita; el paragua; el perita<sup>10</sup>; y nos enfrentan a los límites de las políticas migratorias (problemática que en estos mismos tiempos deben enfrentar también varios países del llamado Primer Mundo, los cuales resultan, en general, mucho menos solidarios).

El nuevo cine, inclinado al realismo, no podía ser ajeno a estas presencias y estas dinámicas de vida cotidiana.

La cámara ha penetrado hasta allí, como penetraban los escritores del llamado grupo de Boedo (precisamente por alusión a una calle y a un barrio porteños) en una ya lejana vanguardia, la que surgió en la década de 1920, y como seguirían haciéndolo aún durante los años 30, asomándose a los prostíbulos, relevando casas de juego, pensiones u hospitales públicos, para lograr un fresco con relieve de la sociedad en la que estaban inmersos y que los demás parecían no ver suficientemente.

Si esta cámara espía o denuncia, registra o escupe los datos que cuelga en la pantalla es opinable. Los dramas que se recorren, siempre en el mismo ejercicio antropológico artístico que requiere la distancia necesaria para mirar, parecen desinvolucrar a quien los sigue. Sin embargo, este nuevo cine articula una mirada desde adentro, no *voyeurista*, desde un punto de vista integrado y no desaprensivo, con un ojo tan claro como perturbador.

Para muchos, dicha estética neo-realista urbana remite al primer Leonardo Favio y se enlaza con la escuela cinematográfica del maestro Fernando Birri. Otros se resisten a calificarla de neo-realista, acaso porque toman el concepto en un sentido más acotado dentro de la historia de la filmografía mundial.

---

<sup>10</sup> Estos apodos, aunque parezca increíble, por lo general, son menos despectivos que familiarmente descriptivos. Precisamente, como en otro tiempo, el Tano, el Ruso y demás gentilicios, que podían y aún pueden adquirir uno u otro uso, según el tono y la intención.

En el caso argentino, entre estos largometrajes que casi constituyen documentales para y sobre indocumentados, se destaca la mencionada *Bolivia*. La película narra la peripecia del boliviano Freddy, un inmigrante ilegal que deja su país y se traslada a la Argentina en busca de un empleo para lograr más tarde traer a su familia. Trata sobre la xenofobia y la violencia social que éste sufre, tras haber arribado a Buenos Aires sin papeles, haber conseguido trabajo como parrillero y, en el mismo sitio donde pasa todo el día ocupado, haber llegado a enamorarse de Rosa, una mesera paraguaya. En ese ámbito acotado, se relaciona con los taxistas locales que son clientes y padece discriminación y abuso.

Por la despiadada *Bolivia* circulan caros ejes de formas de pensamiento y de vida contemporáneas, las coordenadas de lo limítrofe, la nacionalidad controvertida y las huellas, con las implicancias de la convivencia, la violación cultural y la apropiación cultural paralela.

Frente al panorama desesperante que allí se abre, se impone una pregunta sorda: ¿hasta qué punto *Bolivia* es una metonimia (de Argentina)? Lo limítrofe es lo delimitado por una nueva sustancia, amasada en forma autóctona. Figura por figura, *Bolivia* de pronto es más, porque es metáfora, ya no un territorio que se nombra por contigüidad sino una clave, una síntesis de un estado de cosas, porque si surgió un nuevo cine argentino, lo que existió también previamente fue una nueva Argentina, más desgarrada que la anterior, que ya no era nada fácil.

Lo que en mi criterio resulta preciso advertir –cosa que la crítica cinematográfica, más abocada a lo específico del formato fílmico no ha hecho hasta aquí– es el paralelo con otros terrenos conquistados en el campo de la cultura, que se observa muy especialmente en el rubro editorial y en el mundo poético, también

surgidos a partir de los tardíos años 90 y la crisis posterior, que marcó la apertura de la nueva década.

Las expresiones increíbles de Eloísa Cartonera u obras literarias como *La máquina de hacer paraguayitos* (2000) y *Cosa de negros* (2003), ambas de Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega, 1973–), ponen en superficie con toda claridad un fenómeno sorprendente en el espacio cultural argentino, donde la incorporación activa de personajes postergados, desterrados o de imposibilitado acceso a un circuito de consagración letrada se realiza por la ventana de lo “bizarro” (palabra predilecta para nombrar las últimas tendencias y las más buscadas, fomentadas y celebradas por la crítica vernácula)<sup>11</sup>, por ese ángulo ingresan a la pasarela de la cultura argentina, y desde ésta, incluso, pegan un salto para ser incipientemente conocidos (es decir consumidos) por cierta crítica académica internacional, ávida del mercado de novedades excéntricas de Latinoamérica.

Cucurto hace propuestas que casi son consignas, en un estilo autodenominado “realismo atolondrado”: así, *20 pungas contra un pasajero* (2003) o *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (2005) –se trató primero de una novela por entregas, semanal, aparecida en internet. Esa línea cultural sostiene la decisión de escribir el país que la literatura no mira, es decir tener en la mira al país sumergido, nada literario. Su principal vocero repasa la inmigración dominicana, peruana y paraguaya de los años 90 en Buenos Aires, y por lo tanto se ve forzado a incorporar la jerga de los inmigrantes y tentado a generar además neologismos. Resemantiza el insulto, el nombre peyorativo, anunciando que su emprendimiento editorial (donde el cartón se paga, a quienes lo recolectan

---

<sup>11</sup> De acuerdo con la Real Academia Española, “bizarro” significa valiente, arrojado, mientras que convive con un galicismo, un adjetivo para significar algo extravagante, caprichoso, fantástico. El giro que ha tomado el vocablo en los últimos tiempos hace que éste actualmente cope de manera exclusiva el campo semántico atribuido a tal galicismo y remita a algo raro, excéntrico, desopilante, aunque por lo tanto también audaz. Es una palabra de moda, que tiñe desde las autocalificadas vanguardias teóricas hasta la publicidad.

rastrillando las calles, mucho más que lo habitual) publica a “autores sudacas borders invitados”. A metros de la cancha de Boca (*la bombonera*), ahora la cartonería editora llamada “No hay cuchillo sin rosas” funciona como cooperativa y lleva publicados cerca de 130 libros. Se autopromocionan como difusores de “material inédito, border y de vanguardia, de Argentina, Chile, México, Costa Rica, Uruguay, Brasil, Perú”, y en efecto es eso lo que han publicado.

Las obras de Cucurto y su entorno vibran con la bailanta, habilitan la insolencia, se llenan de liviandad, juegan con la autorreferencia y el desdoblamiento, y hacen una defensa explícita de esa posibilidad de expresión, por eso tienta a un mercado como el alemán, donde ya lo han traducido, dado que se visibiliza como vanguardia, innovadora y atrevida.<sup>12</sup> Para contactarlos salta otro claro concepto complementario, en el correo electrónico que tienen a través de hotmail han elegido nombrarse “belleza cartonera”, convirtiendo así en estética un supuesto oxímoron. El último libro de ese proyecto editorial cartonero, recién aparecido en marzo de 2008, es para niños y se titula *El sol albañil*. La propuesta es coherente, rima consigo misma. Una cultura desacartonada y a contraluz.

En una tradición cultural que ostenta el tango en su médula creativa, con todo lo que esto implica, no faltaron lejanos antecedentes de estas manifestaciones de estética a contrapelo, incluso con el feísmo a cuestras, con la economía de recursos y el orientado dardo de la crítica al poder y a las costumbres, o sencillamente con la voluntad expresiva de realidades alternativas a las que las expresiones culturales codificadas, aceptadas y canonizadas hicieron circular. Y no me refiero necesariamente a una literatura amarillista o a un cancionero popular esmeradamente representativo de los márgenes, sino a otras expresiones por medio de las cuales también se mostraba lo

---

<sup>12</sup> La última novela de Washington Cucurto, *El curandero del amor* (2007), no se lanzó a través de Eloísa Cartonera ni de una editorial under sino en otra de primera línea comercial, Emecé.

próximo como una forma de pertenencia y una necesidad de relevar lo cotidiano no dicho por la cultura oficial en lo que tenía de bello. La tradición oral del lunfardo o la de escritores como Carlos de la Púa –también conocido como “el malevo Muñoz”<sup>13</sup>, autor de *La crencha engrasada, Misal reo* (1927), constituyen antecedentes dignos de las estéticas contemporáneas, hasta por las maneras en que se ha propiciado su limitada pero certera circulación.

De la escuela de varios de los directores del cine argentino contemporáneo dan noticia sus propios testimonios; entre lo doméstico, lo experimental y lo azaroso se van amasando muchas de sus prácticas y resultados.

En el caso de Caetano, la biografía nos indica suscintamente que nació en el Cerro de Montevideo en diciembre de 1969. Su padre es tornero en una fábrica y aficionado a la guitarra; su madre es ama de casa. Caetano pasó la niñez yendo "al estadio" a ver a Peñarol y siguiendo en carnaval los rastros de murgas históricas como Línea Maginot y La Soberana. En la adolescencia fue a vivir a casa de la abuela, en la tradicional provincia argentina de Córdoba. Allí filmó varios cortometrajes en video y en 1994 escribió un guión que resultó premiado. Este galardón le permitió realizar su primer cortometraje en 35 milímetros, *Cuesta abajo* (título caro al tango argentino), que integró las primeras *Historias breves*.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Su verdadero nombre era Carlos Raúl Muñoz del Solar (1898-1950), periodista y escritor, famoso por sus versos lunfardos.

<sup>14</sup> Se podrían comparar estas historias breves con la magnífica película *Historias mínimas* (2002) de Carlos Sorín, y junto a ellas otras producciones que han perseguido cierto minimalismo como tendencia en los últimos tiempos, por ejemplo la convocatoria múltiple realizada al cumplirse 10 años del atentado a la AMIA del 18 de julio de 1994, que da como resultado *18-J* (2004), largometraje en episodios (diez cortos) dirigidos por Adrián Caetano, Daniel Burman, Lucía Cedrón, Alberto Lecchi, Juan Bautista Stagnaro, Marcelo Schapces, Mauricio Wainrot, Adrián Suar, Alejandro Doria y Carlos Sorín. O bien, *A propósito de Buenos Aires* (2006), de once jóvenes directores, Manuel Ferrari, Alejo Franzetti, Martín Kalina, Cecilia Libster, Francisco Pedemonte, Clara Picasso, Matías Piñeiro, Juan Ronco, Andrea Santamaría, Malena Solarz y Nicolás Zukerfeld.

Respecto de sus inicios, aclara Caetano: "En Villa Carlos Paz empecé a filmar, de casualidad. Un amigo tenía una cámara y nos pusimos a joder. Le ofrecimos una serie de diez cortos de diez minutos a un canal de tele de la Villa. Agarramos la VHS y filmamos una historia que transcurría en el futuro. El argumento era así: en la Argentina hay una veda de carne que dura cinco años. La gente se pone loca, te imaginás. En el medio, dos hermanos gemelos y caníbales se escapan del manicomio en el que estuvieron encerrados por veinte años. Los hermanos andaban por Carlos Paz, matando y comiendo gente. Había efectos especiales, todo berreta. Pero muy bien hecho"<sup>15</sup>.

En Córdoba conoció el mundo de los bares, el cuarteto, y a Héctor Anglada, quien se convertiría en su amigo; luego se luciría naturalmente –sin experiencia formal previa– como actor en la fundacional *Pizza, birra, faso* y en *Bolivia*, y poco más tarde habría de morir en un accidente de tránsito.

El caso Anglada señaló también una tendencia, la de los actores no profesionales y la de personajes donde los intérpretes hacen prácticamente de sí mismos (o de modelos que les son muy similares o próximos), se representan y se auto-representan.

El carácter del director de estos dramas es –según lo que nos apunta una nota periodística– “volcánico y matizado por una risotada de fonda y un lunfardo seco”<sup>16</sup>. Características igualmente hallables en su cine, aunque la risotada de su cámara ahoga la hilaridad.

Al referirse a Caetano se habla de “personalidad filosa” o se lo define como “enfant terrible”, “rara avis”, y en todos los casos lo que se está diciendo es que Caetano es un personaje atípico del mundo artístico argentino, que no participa del glamour

---

<sup>15</sup> Véase Mariano del Mazo, en una nota y entrevista que lleva por título otra cita de Caetano, “Lo único que me interesa es ser popular”, en *Clarín*, domingo 5/5/02, Nota de tapa de Sección Espectáculos. El subrayado es mío.

<sup>16</sup> Véase el reportaje de Mariano del Mazo antes citado (*Clarín*, domingo 5/5/02).

decadente ni de la estética llamativa de Palermo (especie ya de Hollywood, ya de Soho argentino, con ambiciones de consumo internacional y descontractura progresista).

Las del nuevo cine argentino son producciones que no reproducen<sup>17</sup> sino que intentan (y, en mi criterio, suelen conseguir) situarse en la contracara del consumismo y del prestigio de lo exótico, dejando ver el mapa cultural reconfigurado de la globalización: la movilidad y globalidad que repercuten en la capital, en el conurbano y en el Gran Buenos Aires.

(Así como las cámaras se demoran en ellos, tal vez valga la pena detenerse un momento para aclarar que el concepto de suburbio latinoamericano –y más específicamente el argentino– recién cambió realmente en los años 90 con la globalización neoliberal. Salvo excepciones, el mismo era históricamente opuesto al de suburbio norteamericano. Los suburbios para nosotros siempre fueron zonas pobres, ahora se sobrepusieron los suburbios como reductos donde los ricos se refugian.)<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Me refiero a “reproducción” en sentido serial; sí, si se quiere, puede aceptarse que reproducen, en el sentido de cierta mimesis (de ahí su carácter neorrealista).

<sup>18</sup> Para abonar este terreno, donde se destaca la geopolítica-económica local, valen la pena las siguientes transcripciones, a manera de documento del mapa conceptual establecido por Trapero:

“Sobre la trama, Trapero entrega lo siguiente: "Es la historia de un tipo que se escapa de su pueblo en el interior tras una serie de problemas y se viene a vivir al Gran Buenos Aires, donde tiene que adaptarse a una nueva vida, a un nuevo trabajo en la policía". Detalles más, detalles menos, la saga que le interesa contar aquí es la de "la frontera entre el Gran Buenos Aires y la Capital Federal, esa diferencia que existe apenas cruzás la General Paz".

Hombre de San Justo, Trapero pensó *El bonaerense* mucho antes de la gira *film star* de *Mundo grúa*. De hecho, el nacimiento de la idea fue en sus largos viajes en colectivo a la Capital. "Vengo con esta historia desde la época que estudiaba en la Universidad del Cine –cuenta–. Soy un bonaerense. Vivía tomándome el 88 de San Justo a Once, y los transportes públicos están llenos de historias. Lo primero que sentí en esos viajes es que apenas cruzas la General Paz, cambian las reglas. Sos un poco como un extranjero acá en Capital, como de otro palo".

A Pablo le parece que la geografía del Gran Buenos Aires nunca fue bien contada por el cine. "Siempre que se hacen películas en el Gran Buenos Aires van a las villas, vienen en plan *a ver dónde están los indios*. Creo que hay un lenguaje, una geografía, que no se ve. Es fundamental que el personaje recale ahí y no en la Capital: el conurbano es la línea de tensión entre el Interior y la Capital".

Frente a este hecho avalado por las estadísticas, están los literalmente refugiados, los endogrupos, y la lateralidad y obliteralidad consiguientes, que a menudo las cámaras rastrean no sólo para el cine sino también para documentales televisivos y coberturas de periodismo de investigación.

Es destacable (sobre todo para un espectador extranjero) reparar en la doble acepción de *El bonaerense* como palabra (persona del Gran Buenos Aires, de la provincia de Buenos Aires, no de la capital, y agente de seguridad, miembro del cuerpo policial conocido como policía bonaerense).

Sobre *El bonaerense* (2002) dice una crítica que va “desde la estrechez digna y serena hasta la marginalidad institucional”<sup>19</sup>. He aquí una clave de interpretación del estado de cosas contemporáneo, extensible a distintas producciones fílmicas: aunque no todas muestran la serenidad de la estrechez, prácticamente todas exploran su dignidad, aun dentro de la marginalidad institucional. Entre ellas, con sus márgenes, *Mundo grúa* es un claro exponente de esa insobornable dignidad y *Un oso rojo*, un magnífico ejemplo de la serenidad imposible.

(II)

***El tránsito por la realidad:***  
**Mundo grúa** (Pablo Trapero, 1999)

*El mundo tipea a cada rato. No para. Está escribiendo su obra cumbre en la cual todos somos protagonistas. Y eso es volver a nacer.*  
Washington Cucurto, *Cosa de negros*, 2003

---

Todas las citas fueron seleccionadas de Diego Lerer, “Una cierta mirada”. Este artículo que incluye reportaje formó parte de una tríada (completada por otras dos notas a cargo de Marcelo Panozzo, sobre Adrián Caetano y Lucrecia Martel), bajo el título general de “Pablo Trapero, Lucrecia Martel y Adrián Caetano, jóvenes directores argentinos”. Véase *Clarín*, 27/11/2000, Sección Espectáculos.

<sup>19</sup> Véase la nota de Hugo Fernández Sánchez, “Botón de muestra”, en *Subjetiva. Nuestra mirada*: [http:// www.subjetiva.com.ar/view\\_article.php?id=524](http://www.subjetiva.com.ar/view_article.php?id=524)

*Mundo grúa* pone en la superficie la migración interna, un viaje de búsqueda, de trabajo; y no en primer plano un viaje por la identidad (en términos de lo nacional, aunque podamos juzgarlas inseparables), que acaba por constituir una persecución perpetua de permanencia.

Ésta y otras películas de este nuevo cine muestran y delatan el apogeo de lo transitorio, del empleo temporario, con toda la precariedad que eso implica, la fragmentación, la dislocación familiar, la imposibilidad de un proyecto concreto, la fractura interior, la resignación, la vida mísera y los juegos consiguientes de alianzas y traiciones, la necesidad de competir o de aceptar como consecuencias del esfuerzo por sobrevivir.

*Mundo grúa* surge con auspicios oficiales y es de destacar qué gran cantidad de estas películas que van contra el sistema reciben subvención estatal<sup>20</sup>. Gajes de la democracia o del aire artístico, lo cierto es que ni lo uno ni lo otro (ni el producto cinematográfico ni los entes que los ayudan) parecen sentirse corroídos o en contradicción con sus respectivos lugares. Es que de otro modo, el cine independiente (¿de qué?: evidentemente no del Estado que hasta colabora con sus festivales) no podría realizarse, y por su parte, de no apoyarlos, el Instituto de Cinematografía y los distintos organismos estarían dando la espalda estrepitosamente a un fenómeno que no puede ni debe ser soslayado y que reposicionó con éxito la industria local incluso en el extranjero. De manera que el interrogante acerca de los mecanismos y los recursos de la producción retorna para el enfrentamiento de la pregunta-clave. ¿Qué significa

---

<sup>20</sup> *Mundo grúa* agradece a Hubert Bails Fund (International Film Festival Rotterdam), al Fondo Nacional de las Artes (Argentina), la Universidad del Cine y, lo que más nos importa destacar, a la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y a la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Provincia de Chubut. *Un oso rojo*, por su parte, agradece también a la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y a la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, por la localidad de Ingeniero Hudson, Berazategui. Son sólo ejemplos.

“independiente”?, ¿de ideas autónomas? Pareciera que el verdadero opositor de este tipo de cine –o mejor: aquello a lo cual este cine se opone– no es el poder concebido, entonces, en términos estatales y políticos, sino el poder del mercado, en términos comerciales. Este nuevo cine alejado de un concepto liviano de divertimento alcanza su propia circulación y sigue allí, muy vivo, multiplicando seguidores.

*Mundo grúa*, íntegramente filmada en blanco y negro, evidencia una decisión formal que sostiene una estética semántica. Algo que se detuvo en el transcurso de los años, que no avanza al ritmo de la historia del mundo y su ¿sistema productivo?, algo que es como una postal de un territorio olvidado, perdido en la bruma de un tiempo imposible de ser lanzado a cierta hipermodernidad reinante y a su tiranía de derroche. Visualmente, entonces, una tarjeta o una vieja foto o un recorte de periódico: fragmento de metrópolis (rutas, vías, chimeneas, paisajes industriales o que apiñan las cuadrículas de una multitud indescifrable), el dato de la desocupación, un intento de encontrar y sostener un trabajo noble, la soledad, los códigos de la amistad solidaria, la agremiación, la explotación.

Rebelarse equivale casi siempre a perderse, fracasar o morir, pero quien se rebela ya está en verdad antes perdido, fracasado y, de alguna manera, muerto.

Este hecho exige a menudo la correspondencia auditiva del silencio (porque, literalmente, en unas y otras películas, los personajes tienen que callarse) y además determina un universo de pocas palabras y de palabras cerradas a una comprensión foránea, vocablos codificados a fuerza de apretarse, de morderse la lengua y de una circulación limitada, que combina lo más popular con lo más tradicional, palabras de ecos lejanos viejísimos alternadas con palabras que aún no ingresaron en el diccionario de la Real Academia porque, exultantes de realidad difícil, ignoran la realeza del bien

decir, y fueron acoplándose, amasándose, llenas de colorido, entre los sectores más dañados.

Trapero, glosado por una periodista, afirma: “Es cierto que todo en la película es ficción (es mentira, aclara Pablo) pero su intención explícita era que *Mundo grúa* funcionase como una cámara oculta que robara (Pablo dice *afane*) pedazos de la realidad. Por eso es blanco y negro. Es la única pista que te dejo para mostrar cuál es el juego.”<sup>21</sup> En la paradoja explícita de Trapero vemos la cámara oculta en paralelo con la realidad (¿también oculta?) y el ojo desnudo.

En *Mundo grúa* se observan, atrás, al inicio, las refinерías, el puente de La Boca, una panorámica de la capital con el río lejos, la Avenida 9 de Julio y significativamente el edificio del Ministerio de Acción Social. Luego vemos también la estación ferroviaria de Constitución, y un habitat más rural junto al personaje de la abuela, que cría gallinas. Con ese escenario de fondo, el sujeto funciona como engranaje de la maquinaria urbana y nacional (tan nacional que llega, en efecto, hasta un extremo, en más de un sentido: el protagonista busca hasta en Comodoro Rivadavia, bien al Sur de la República).

Se cruza el mapa, y hay líneas que cruzan la imagen como la grúa misma, y que se observan reiteradamente. Así, la cámara elige una visión fragmentaria con la luz a través de las persianas, desde una escena del comienzo donde vemos al Rulo y a su hijo Claudio, nuevamente en la habitación del padre cuando éste duerme, otra vez cuando Claudio entra con la chica a la casa, aunque con más luz, y también las rayas continúan en la remera de la flamante pareja del Rulo, por ejemplo. La imagen, como la vida, suele estar cruzada.

---

<sup>21</sup> Reportaje de Claudia Acuña a Pablo Trapero, publicado en *El Amante*, Buenos Aires, 10 de junio de 1999.

Abundan los objetos que representan símbolos o íconos y resultan condensatorios de la pertenencia socio-cultural, desde la cruz al pecho del protagonista hasta los que se muestran en el automóvil: el compact disc, el perrito, la Virgen y el Niño; junto a otros como la bolsa del supermercado Coto (el de mejores precios y más popular) o el juego del pool.

El viaje constituye, mucho antes que una metáfora en torno de las dificultades de la tan proclamada movilidad social, una literalidad que hace a los vaivenes de una vida cotidiana no fácil. Por empezar, “Mundo Grúa S.A.”, es decir Sociedad Anónima, es el nombre de la empresa que en Argentina se encarga de la mera y descomunal existencia de ese objeto automotriz. Además de las grúas, múltiples vehículos circulan por la película: tren, camión, automóvil. Se explotan temática y visualmente los distintos medios de transporte; hay viajes de ruta y el protagonista se traslada incluso “a dedo”. El taller mecánico –que aparece en la primera parte de la película y constituye una escena muy importante– permite asomarse a ese mundo de la tuerca que sirve también como sostén de la concepción de un mundo grúa y que remite a la autobiografía de Trapero.

Hasta la banda de música del hijo (bastante inútil) se presenta en un boliche en cuya pared del fondo se lee un grafito que dice “bondi” (es decir “colectivo”, ómnibus). La falta de horizonte y la decadencia subrayada dejan también en un lugar cómodo y carente de iniciativa al muchacho, con lo que se atestigua un serio problema generacional del que la película viene, de paso, a dar cuentas. Incluso lo poco significado y ganado con esfuerzo por la generación anterior se pierde (el padre se ve obligado a prestarle el bajo, un instrumento muy querido por él, al hijo, pero no logramos ver que éste regrese a su dueño). Extraviados los sueños de antaño por los

mayores y sin que siquiera se habilite espacio para un relevo, puesto que no hay sueños presentes de los más jóvenes, casi no queda nada por perder, porque ya todo se ha ido.

El desarrollo de la modernidad voraz que parece congelado, en gran medida, para este mundo, con y a pesar de las viejas grúas incluidas, hace que la cámara se detenga en los antiguos aparatos de proyección (cuando el protagonista y su nueva amiga Milly van juntos al cine) o en el Dodge 1500 –de la época de la dictadura militar–, modelo 78 ó 79, que debe ser vendido cuando él se queda sin trabajo por la enfermedad. Asimismo, Claudio está en una casa de videojuegos y allí elige divertirse con “the crane”, el flipper que tiene obviamente una grúa.

Ese mundo también es como un juego, dura poco como él pero sirve para pasar el rato; se gana o se pierde, y para el solo hecho de comenzar hay que pagar de antemano. Ida y vuelta, la grúa es como un mundo y el mundo como una grúa.

Todas esas figuras, metáforas, metonimias y condensaciones dan cuenta de la fragilidad, la precariedad y el absurdo contemporáneos, los límites de la búsqueda y algo del sinsentido inherente.

Entre el vals “Corazón de oro” de un autor clásico de la tanguística argentina como es Francisco Canaro y el rock, entre otros, “Paco Camorra” de Bosch-Botti a la medida exacta de la película, se equilibran dos semas de la cultura popular no sólo por los géneros musicales a los que pertenecen sino por lo que las letras y sus títulos resumen.

Corazón y camorra también fuera de la película, en un mundo donde falta el oro y sobra el paco. Un mundo que debe cargar el dolor, que debe trasladarlo de un rincón a otro, que lleva el peso de la frustración a remolque: eso es mundo grúa.

(III)

***El juguete rabioso:***  
**Un oso rojo** (Adrián Caetano, 2002)

*Pero no eran medias, sino cueros de víboras de coral, lindísimos cueros recién sacados a las víboras que la lechuza había cazado.*  
Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva*, 1918

*Un oso rojo* presenta la “cumbia villera” (género musical en apogeo desde los años 90) “Voy a llorar por ti” (de Enrique Casal Acuña, Julio Gros Fallini y Gabriel Barrera).

Con el recorte de la imagen, como en las tomas de las rayas de *Mundo grúa*, también aquí la realidad de la cárcel se traduce en las rejas a través de las cuales Rubén, el protagonista, observa a su hija Alicia y a su ex-mujer Natalia, tanto cuando llega, al comienzo de la película, como cuando se va, al final de la misma.

En una de las escenas de cierre están madre e hija, una en cada ventana, mirándolo a distancia (mientras él le entrega el dinero a Sergio, actual pareja de Natalia). Se trata de recuadros, como la foto en el portarretrato que le regala a la hija, una foto familiar partida al medio, igual que su vida.

El nombre de Alicia –que remite etimológicamente a la verdad<sup>22</sup>– Rubén lo tiene tatuado en el brazo, dentro de un corazón, y compra a su vez otro corazón (que cuelga en los distintos automóviles que maneja) que también lleva el nombre de la hija bordado. En estos símbolos sencillos se cifra el destino de este hombre áspero y generoso (encarnado en forma excelente por Julio Chávez). Correlativamente, la otra marca en el cuerpo remite a la cuenta de los años de cárcel señalados aparentemente con puntos en la mano izquierda.

---

<sup>22</sup> Alicia deriva del vocablo griego *aletheia*, que significa verdad.

Las tomas realzan mucho más el lado derecho del personaje (que dejan ver tatuaje y cicatriz) que el lado izquierdo donde está grabado el tiempo transcurrido en el encierro.

Con todos los contrastes, la querida Alicia encarna una clave (en tanto reducto de alguna pureza posible) y a través de su juego infantil proporciona también una metáfora: mover sin tocar y tocar sin mover es la consigna. Me refiero al juego que a la niña le pasa su amiga Vero y que se realiza con monedas o chapitas, el cual el padrastro no logra resolver pero Rubén sí, y que constituye un momento fundamental de la relación que intenta recuperarse entre padre e hija, tras los siete años de cárcel; el acierto lúdico de Rubén despierta sonrisas triunfantes de encuentro y comprensión entre ellos. (Y la birra, junto a la pizza y el faso, ayudó proporcionando la materia: las chapitas que permiten la realización y resolución del juego son de botellas de cerveza Quilmes, otro símbolo nacional.)<sup>23</sup>

Frente a aquel nombre propio inscripto, repetido y cuidado, de lo que no se desearía alterar, se advierten los nombres masculinos que aparecen en serie, en seguidilla como de cargador, pues luego de quedar en libertad, los nombres que Rubén va hilvanando en su búsqueda acusan la cadena de las nacionalidades reales o trocadas: el Turco, el Uruguayo, el Chino.

La tapa del VHS y el DVD a la venta promocionó el filme en los siguientes términos: “como western desencantado y urbano, *Un oso rojo* imagina el destino de un justiciero marginal en la crudeza de un suburbio porteño”. El Turco –personaje responsable de su caída y traidor– le dice a Rubén con amenazante ambigüedad: “tené

---

<sup>23</sup> Su marca alude a un partido de la provincia de Buenos Aires y, por carácter transitivo a un importante grupo aborigen que dio nombre a la región, tras ser vencidos por los españoles y trasladados desde Tucumán a dicho punto geográfico. La añosa empresa cervecera constituyó un orgullo de la industria argentina y su consumo siempre fue popular, al día de hoy sigue siendo la cerveza por antonomasia de los argentinos, aun cuando ha sido comprada por capitales brasileros.

cuidado porque este pueblo [se refiere a San Justo, y otra vez vale la pena destacar el peso de los nombres] es medio jodido, siempre andan a los tiros, como en el Far West”, de modo que metalingüísticamente, el género al cual pretende, de manera traslaticia, compararse, queda aludido dentro de la película misma. Conformando un telón de fondo, los tiroteos ya lejanos e improbables del lejano oeste americano, rebotan sobre este oeste lejano de la peligrosa provincia de Buenos Aires.

Como para que no queden dudas respecto de dicho origen, en lo que va a constituir el crescendo de una de las escenas más impactantes por su violencia, se escucha el Himno Nacional Argentino. El protagonista comete el asalto del final el mismo día en que la hija es escolta en el colegio público, cuando se celebra la fiesta patria del 25 de Mayo. Hasta que llega a la casa y le da la bolsa de dinero a Sergio, es decir, luego de haber cumplido, en contra de sus propios planes iniciales y prácticamente sin alternativas, con el asesinato de todos, Rubén tiene la escarapela en la campera, como si la escarapela no dejara escapatoria en la cadena de la fatalidad. En las últimas escenas ya no: se la quitó o se habrá caído.

La escarapela sobre el corazón y el corazón con el nombre de la hija. Con su presencia-ausencia en la escuela, el padre escolta el honor de la hija y la niña escolta las razones del honor a escala del padre (su principal honor radica en su amor por ella), cruzados por el sentido –que es casi un estigma– de la argentinidad.

Tal simbología subrayada implica también una demanda al país materno que desampara. Y no se priva de cierto toque patético: así escuchamos el estribillo más enfático y prometedor del himno patrio “o juremos con gloria morir” como música de base que atraviesa las calles y las rutas partiendo de la escena infantil del colegio, en una amplificación cruel, para ir a dar con la crueldad de la imagen del policía muerto en el piso por cumplir con su deber. Allí se produce al mismo tiempo una reafirmación y

una anticipación trágica, porque la hija le había preguntado a Rubén si él había matado a un policía y él le había respondido que no, enseñándole que eso estaba mal. La película trabaja sobre varias simetrías y ésta es la más importante desde la perspectiva de la trama: ya al comenzar el filme, la entrada a la cárcel por parte del protagonista se había producido por ese mismo motivo (otro asalto con ese saldo).

En este policial, Rubén compra un juguete para la hija como si fuera un arma, justamente un oso con tambor, que da pretexto al título. La descripción en la operación de compra-venta, mientras no se muestra el objeto, es la que hace pensar en un arma.

Cuando hasta todo juguete es sospecha, algo se ha desfasado para siempre, algo de la inocencia, perdiéndose, queda irremisiblemente marcado.

Los cuentos infantiles detrás también saben de ello. La sangre animal circula como circula el relato para Alicia: *Un oso rojo* es tan rojo como las patas de los blancos flamencos (porque fueron envenenados por las víboras). La inclusión en la película del cuento “Las medias de los flamencos” (1916)<sup>24</sup> del escritor también argentino, pero uruguayo-argentino como el mismo Caetano, Horacio Quiroga, enseña las leyes de la selva. Los que por un momento parecen ganadores, son perdedores, y la cadena de depredación está asegurada. Los que tienen el dato del pasado de uno (los peces que conocen la historia de los flamencos) y se burlan de ellos, son tragados por ellos.

Como ya apuntáramos en el caso de *Mundo grúa*, muchos íconos de la cultura argentina popular desfilan por estas películas; por *Un oso rojo* pasan el colectivo, el barrio con los pibes que juegan al fútbol, el metegol, el billar.

Respecto de *Un oso rojo*, Caetano confiesa su disgusto y explica que no sabe cómo juzgarla: “La película está bien. Es mía y la voy a defender a muerte. Pero yo

---

<sup>24</sup> “Las medias de los flamencos” de Horacio Quiroga apareció inicialmente en *Fray Mocho*, Buenos Aires, año V, n° 22, julio 4, 1916. Y dos años más tarde fue incluido en la edición de *Cuentos de la selva para los niños*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1918.

nunca había trabajado con tanta gente. En *Bolivia* éramos todos pibes, algunos vivían con los padres, teníamos otros trabajos. Así es sencillo comprometerse con un producto independiente. Ahora todo cambió. *Un oso rojo* fue otro tipo de laburo, con un equipo desconocido para mí: ahí me di cuenta de que no sé dirigir”. Y agrega: “Hay cosas del cine que no sé cómo funcionan. Es ignorancia. Por otra parte, cuando la hice estaba muy deprimido”.<sup>25</sup>

Desprendidos de las palabras del mismo Caetano, en su lenguaje sin protocolo, el concepto de inmediatez, la idea como accidente y el éxito como lo imprevisto son coordenadas ricas a la hora de explorar e interpretar la filmografía independiente.

Allí la cámara funciona como instrumento autorreflexivo sobre una ciudad brutal donde la desesperación es parte del paisaje cotidiano, dando como resultado un cine despiadado, económico en recursos, sobre todo en su primera etapa, y no por ello necesariamente de baja calidad fílmica, a pesar de ciertas dificultades técnicas de algunas de sus obras<sup>26</sup>; un cine impactante, entre el fresco descriptivo y la denuncia, comprometido y sin panfleto, que ha ido construyendo lo que podríamos llamar *la artesanía del éxito*.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Véase nuevamente la entrevista de Mariano del Mazo ya citada (*Clarín*, domingo 5/5/02).

<sup>26</sup> En este aspecto, los resultados son desparejos, muchas obras presentan problemas fundamentalmente en lo que respecta al sonido, y en ocasiones a la iluminación.

<sup>27</sup> Cuenta, por ejemplo, Trapero a propósito de *Mundo grúa*: “En el cine Monumental se suspendieron dos funciones porque se rompió la copia en plena proyección. A nadie se le rompen las copias, dice Pablo. Y tiene razón. Apenas sacás la vista de la película, apenas te descuidás, se cuelan los problemas del cine argentino, dice”. Véase el reportaje de Claudia Acuña a Pablo Trapero antes citado (*El Amante*, Buenos Aires, 10 de junio de 1999).