

A hand with several fingers wrapped in white adhesive bandages is shown against a background of translucent, overlapping hexagonal shapes. The text is overlaid on the image.

# Rostros de la Otriedad

Tesis  
Doctoral

**TESIS DOCTORAL**

**ROSTROS DE LA OTREDAD**

CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES EN LAS  
ADAPTACIONES LITERARIAS DEL CINE ARGENTINO EN  
DEMOCRACIA

Martín Heredia Amido

Directores

María del Mar Ramírez Alvarado

Francisco García García



Doctorado Interuniversitario en Comunicación

Departamento Comunicación Audiovisual

Universidad de Sevilla, 2021

**Rostros de la otredad:** *Construcción de los personajes en las adaptaciones literarias del cine argentino en democracia*

Martín Heredia Amido

Directores: María del Mar Ramírez Alvarado

Francisco García García

Fotografía portada: Victoria González García

**Doctorado Interuniversitario en Comunicación**

Línea de Investigación: Comunicación Audiovisual

**Universidad de Sevilla, 2021**

*No te des por vencido, ni aún vencido,  
no te sientas esclavo, ni aún esclavo;  
trémulo de pavor, piénsate bravo,  
y acomete feroz, ya mal herido*  
(Almafuerte, 1917)

## **AGRADECIMIENTOS**

Nunca imaginé que vendría hace mucho tiempo a España a estudiar un doctorado. El tiempo y las situaciones nos van poniendo a prueba; realizar esta investigación fue salir de mi estado de comfort. A pesar de las dificultades, que fueron muchas, puedo decir que con esta tesis se cierra una etapa para arrancar una nueva.

Evidentemente existió y existe mucha gente que me ayudó, aconsejó y motivó. En principio le quiero agradecer a mis directores: a María del Mar por saber ordenar mis ideas y encarrilar la investigación, y Paco con su sabiduría que me ayudó a simplificar el caos iniciático de la investigación.

Siempre se necesitan visiones externas para darnos un baño de realidad. Gracias Estani por darme la palabra justa al corregir y leer la tesis con la misma pasión, como cuando trabajábamos en el diario.

A mis amigos Nacho, Fermín, Leandro, Gonza y Javier que siempre apoyaron.

A pesar de la distancia mi familia siempre estuvo y está dándome todo. Sin ellos nada de esto podría haber sido posible. Son mi faro y mi inspiración para dar todo siempre, sin guardarme nada, hasta en las situaciones más adversas.

A mi novia y compañera de la vida Vicky. Terminar esta investigación es una victoria más de nuestro esfuerzo y amor mutuo, sin bajar la cabeza, para ser mejores que cualquier tempestad y construir un futuro sin límites.

A mis abuelos que ya no están.

## **RESUMEN**

El presente estudio analiza la relación entre literatura y cine argentino centrándose en la recopilación de las adaptaciones literarias durante la democracia. Estudiar la adaptación cinematográfica como reinterpretación desde el diálogo exige una búsqueda de tales marcas en los guiones que se pretenden analizar. Allí se estudiarán las huellas que dejan los personajes: en sus diálogos, sus actos, motivaciones focalizaciones, estereotipos, caracterizaciones y sus historias.

El hecho de recopilar los guiones adaptados de la historia democrática argentina es un proceso complejo e innovador ya que se recorren diferentes procesos históricos sumando con una revalorización y revisión hacia la historia cinematográfica argentina. Tomando como punto de partida los conceptos de guion cinematográfico, contexto histórico argentino y rostro de otredad se sistematizó la información de los textos junto entrevistas con los actores sociales involucrados (entrevistas con directores, guionistas, escritores, productores, investigadores y actores).

El problema de la otredad se vuelve acuciante en situaciones de crisis, cuando las fronteras sociales se resquebrajan y amenazan con desarticularse. Resulta especialmente significativo analizar las representaciones cinematográficas de la otredad en relación con los rostros de la crisis. El objetivo es marcar ese origen circular de los prejuicios sobre los rostros de la otredad, sumado con la construcción legitimada desde la identidad nacional argentina.

**PALABRAS CLAVE:** Cine- Otredad- Argentina-Rostros-Deconstrucción-Adaptación-Guion

## **ABSTRACT**

This study analyses the relationship between literature and cinema in Argentina, focusing on the collection of literary adaptations during democracy. Studying film adaptation as reinterpretation from the point of view of dialogue, requires a search for such marks in the scripts to be analyzed. There, the traces left by the characters will be studied: in their dialogues, their acts, motivations, focus, stereotypes, characterizations and their stories.

The fact of compiling the scripts adapted from the democratic history of Argentina is a complex and innovative process since different historical processes are covered, adding with a reevaluation and revision towards the Argentine cinematographic history. Taking as a starting point the concepts of film script, historical context and other face of Argentina, the information of the texts was systematized along with interviews with social actors involved (interviews with directors, writers, producers, researchers and actors).

The problem of otherness becomes more pressing in crisis situations, when social boundaries break down and threaten to disrupt. It is particularly significant to analyse the cinematographic representations of otherness in relation to the faces of the crisis. The objective is to mark this circular origin of prejudices about the faces of otherness, together with the legitimate construction from the Argentine national identity.

**KEYWORDS:** Cinema-Otherness- Argentina-Faces-Deconstruction-Adaptation-Screenplay

# ÍNDICE

<b>PARTE I INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>10</b>
1.1- PROPÓSITO.....	12
1.2- JUSTIFICACIÓN Y FINALIDAD.....	13
1.3- OBJETIVOS Y OBJETIVOS ESPECIFICOS .....	14
1.4-METODOLOGÍA E INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN PROPUESTOS.....	16
1.5- RECOPIACIÓN GUIONES EN DEMOCRACIA.....	17
<b>PARTE II: MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>21</b>
2.1.- NOCIÓN DE PERSONAJE.....	21
2.1.1.- <b>El personaje como persona, rol y actante.....</b>	<b>23</b>
2.1.2- <b>Las dimensiones del personaje.....</b>	<b>26</b>
2.1.3- <b>El personaje cinematográfico.....</b>	<b>28</b>
2.1.4- <b>Estereotipos de los personajes cinematográficos.....</b>	<b>30</b>
2.1.5- <b>Caracterización de los personajes cinematográficos.....</b>	<b>32</b>
2.1.5.1- El carácter del personaje.....	35
2.1.5.2- Biografía .....	36
2.1.5.3- Conductas y motivaciones de los personajes .....	36
2.2- LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA.....	38
2.2.1-Cine y literatura.....	38
2.2.2. <b>Como pensar la influencia del cine y la literatura.....</b>	<b>39</b>
2.2.3- <b>El lenguaje literario/fílmico.....</b>	<b>40</b>
2.2.4- <b>Consideraciones sobre la adaptación literaria en el cine.....</b>	<b>42</b>
2.2.5- <b>Guion cinematográfico.....</b>	<b>43</b>
2.2.6- <b>Guion adaptado: texto literario al cine.....</b>	<b>45</b>
2.2.7-. <b>Teorías de la adaptación: traducción y transcodificación.....</b>	<b>45</b>
2.2.8-. <b>Las marcas de la transposición: de la literatura al cine.....</b>	<b>47</b>
2.3- LA OTREDAD.....	48
2.3.1- <b>Humanismo del otro.....</b>	<b>50</b>
2.3.2- <b>Los rostros de la otredad.....</b>	<b>52</b>
2.3.3. <b>Encuentro con la otredad: tolerancia y hospitalidad.....</b>	<b>55</b>

2.3.4- <b>La Deconstrucción de la otredad</b> .....	57
2.3.5.- <b>Cuerpos no hegemónicos: Normalización de los cuerpos disidentes</b> .....	58
2.3.6- <b>Civilización y barbarie: Los enemigos para la construcción del estado</b> .....	60
2.3.7- <b>El perseguido político: persecución y violencia del que piensa diferente</b> .....	61
2.3.8- <b>Marginales y marginados: los excluidos sociales de los estados modernos</b> .....	64
<b>PARTE III: REPRESENTACIONES HISTÓRICAS DEL ROSTRO DEL OTRO</b> .....	66
3.1-LA ARGENTINA EN DEMOCRACIA .....	66
3.1.1- <b>Los ochenta: Del autoritarismo político al revisionismo histórico</b> .....	66
3.1.2- <b>Los noventa: Del nuevo orden neoliberal a la crisis social</b> .....	69
3.1.3- <b>Del 2003 2007: Del estallido social a la hegemonía kirchnerista</b> .....	75
3.1.4- <b>Del 2008 a la actualidad: Rupturas y continuidades</b> .....	77
3.2- EL CINE ARGENTINO EN DEMOCRACIA.....	80
3.2.1- <b>1983/1989: Reconocimiento de la alteridad</b> .....	80
3.2.2- <b>1989/2001: El nuevo cine argentino como representación de la apatía social</b> .....	83
3.2.3- <b>2001/2010: El reconocimiento internacional del cine argentino</b> .....	87
<b>PARTE IV: ROSTRO DE LA OTREDAD EN LOS PERSONAJES CINEMATOGRAFICOS DE GUIONES</b> .....	90
4. 1- CUERPOS NO HEGEMÓNICOS: NORMALIZACIÓN DE LOS CUERPOS JÓVENES EN WAKOLDA Y XXY.....	94
4.1.1- <b>El paso de la niñez a la adolescencia en Wakolda</b> .....	95
4.1.1.1- El canon de la belleza y los estereotipos en Wakolda de Lucia Puenzo (2013). Entrevista Lucia Puenzo.....	96
4.1.1.2- Lilith: alteridad en cuerpos no hegemónicos.....	100
4.1.1.3- El paso de la niñez a la adolescencia en los cuerpos.....	102
4.1.1.4- La muñeca expresión de la ideología nazi y el mito de Sonnenmenschen.....	105
4.1.1.5- La normalización de los cuerpos.....	109
4.1.2- <b>Lo sexual y lo corporal en XXY</b> .....	110
4.1-2-1- La intersexualidad y la búsqueda de identidad sexual en XXY de Lucia Puenzo (2007). Entrevista Lucia Puenzo.....	111
4.1.2.2- Otredad intersexual.....	114



4.1.2.3- La identidad y la búsqueda sexual en xxy.....	115
4.1.2.4- El cuerpo disidente como espacio de normalización médica y de integración social.....	119
4.1.2.5- construcciones binarias como exclusión de la otredad.....	121
<b>4.2- CIVILIZACIÓN Y BARBARIE: EL GAUCHO EN ABALLAY Y EL INDIO EN GUERREROS Y CAUTIVAS.....</b>	<b>124</b>
4.2.1.1-El gaucho como representación de la violencia y el crimen en Aballay de Fernando Spiner (2010). Entrevista Valentín Diment.....	125
4.2.1.2-Aballay: rehén de su barbarie.....	131
4.2.1.3- De malevo a santo popular.....	133
4.2.1.4- La metamorfosis del gaucho: de excluido bandido a figura tradicional.....	136
4.2.1.5- El género gauchesco en el cine argentino.....	139
<b>4.2.2- Barbarie y alteridad: el indígena.....</b>	<b>141</b>
4.2.2.1- El paradigma de la civilización y barbarie borgiana en Historia de Guerreros y cautivas de Edgardo Cozarinsky (1989). Entrevista Edgardo Cozarinzky.....	142
4.2.2.2- La cautiva y Margueritte: rostros de la otredad de la dicotomía Civilización y Barbarie.....	144
4.2.2.3- El indígena como un bárbaro. Barbarización de la cultura indígena.....	149
4.2.2.4.- Civilización y educación forzada del indígena.....	150
4.2.2.5- El sur argentino territorio de la otredad: Conformación del estado nacional argentino.....	153
<b>4.3.- EL PERSEGUIDO POLÍTICO.....</b>	<b>156</b>
<b>4.3.1- El niño perseguido en Kamchatka.....</b>	<b>157</b>
4.3.1.1- Clandestinidad política, el retrato de un niño sobre la dictadura militar en Kamchatka de Marcelo Piñeyro (2002). Entrevista Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras.....	158
4.3.1.2-Harry: rostros de un escapista.....	161
4.3.1.3- Kamchatka como espacio de resistencia.....	165
4.3.1.4- Infancia clandestina: del olvido a la memoria .....	168
4.3.1.5- Los invasores: representaciones de la dictadura .....	170
<b>4.3.2.- El torturado en Crónica de una fuga.....</b>	<b>173</b>
4.3.2.1- La dictadura y la tortura en Crónica de una fuga de Israel Adrián Caetano (2006).....	173

4.3.2.2- Claudio Tamburrini: entregado, torturado y exiliado.....	175
4.2.3.3- La Mansión Seré como espacio de tortura.....	178
4.2.3.4- La fuga y escape del torturado.....	181
4.2.3.5- La dictadura militar desde el thriller político .....	184
<b>4. 4- MARGINALES Y MARGINADOS: LA DELINCUENCIA EN PLATA QUEMADA Y EL INMIGRANTE ILEGAL EN BOLIVIA.....</b>	<b>187</b>
<b>4.4.1- El delincuente.....</b>	<b>189</b>
4.4.1.1.- Juventud, marginalidad y sexualidad en Plata Quemada de Marcelo Piñeyro (2001). entrevista Marcelo Figueras .....	190
4.4.1.2- Los mellizos: rostros de lo marginal y sexual.....	190
4.4.1.3- Deconstrucción de la sexualidad masculina.....	193
4.4.1.4- La quema de dinero como resistencia al capitalismo.....	196
4.4.1.5- Representaciones de la violencia desde los medios de comunicación en argentina.....	198
<b>4.4.2 El inmigrante ilegal.....</b>	<b>200</b>
4.4.2.1-La discriminación, explotación y violencia en Bolivia de Israel Adrián Caetano (2001).....	201
4.4.2.2.-Freddy: deconstrucción del inmigrante ilegal.....	206
4.4.2.3- El destino trágico de freddy: la violencia y discriminación.....	210
4.4.2.4- El orden neoliberal como modelo de explotación del inmigrante.....	213
4.4.2.5- Del inmigrante europeo al inmigrante de países limítrofes .....	214
<b>PARTE V CONCLUSIONES.....</b>	<b>217</b>
5.1- LA OTREDAD ARGENTINA.....	217
5.2- ANÁLISIS GENERAL DE LA OTREDAD EN LOS GUIONES.....	220
5.3- PENSAR LA OTREDAD.....	225
<b>PARTE VI BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>227</b>

## PARTE I: INTRODUCCIÓN

Siegfried Kracauer (1995) afirma que desde el cine se refleja una nación. Una película es un texto, una producción de sentido en la que confluyen lo pasado y contemporáneo; el cine construye representaciones del pasado, memorias colectivas, apela a las emociones y afirma identidades. Por lo tanto, resulta un espacio de reflexión y debate acerca de los procesos políticos, sociales, económicos y culturales de un país.

A nivel temporal el estudio de la tesis incluye las adaptaciones desde 1983 hasta el 2016 valorizando el estudio social y cultural de la sociedad argentina determinada desde el campo de la adaptación cinematográfica.

Claudia Gilman (2003) propone la noción de época como definición del modelo democrático argentino; este periodo es distintivamente conflictivo, lo cual hace más complejo a la hora de esbozar alguna reflexión. Sin embargo, ese momento histórico tuvo una especificidad propia, ese espesor propio se dio por la existencia de creencias compartidas, por la creación de discursos e intervenciones antagónicas, y la constitución de parámetros de legitimación diferenciados. Desde ahí se analizan desde la construcción de personajes, diálogos y la cultura en la cual adaptan sus relatos los guionistas, escritores o realizadores.

Entre 1983 y 2016 la cinematografía argentina ocupó significativos en la cultura argentina. A través de ella se intentaron múltiples formas de reconstrucción del pasado del país y debates sobre las transformaciones profundas que se produjeron en la sociedad durante las últimas décadas. Durante todo este tiempo el cine actuó como constructor y destructor de identidades, como defensor del sistema democrático y crítico de la sociedad. Así se constituyó como un espacio polémico donde se discutieron cuestiones centrales para el debate democrático.

El presente estudio observa el vínculo entre literatura y cine centrándose en la recopilación de las adaptaciones literarias en democracia. El primer paso es analizar la adaptación cinematográfica desde el diálogo en el guion allí se pondrán de manifiesto las huellas de la otredad en la construcción de los personajes cinematográficos.

Es necesario establecer la compleja relación de identidad de los rostros del marginado para descifrar esas huellas de otredad. Por ello se tienen en cuenta los estudios sobre la otredad planteados por Emmanuel Lévinas (2000) y Jacques Derrida (1989). Estos autores plantean que el concepto de otredad introduce una sucesión de problemas y

a su vez campos de interés (por ejemplo, la reflexión de las representaciones artísticas de la otredad).

La otredad o alteridad es aquello que establece al Otro como un opuesto o antagonico, que lo configura como centro de mi odio, que puede hacer de mí muchas cosas que no quisiera ser. No ser un asesino o ladrón, por ejemplo. Cuando la otredad del Otro llega a su extremo intolerable para aquel que lo considera su opuesto, la más frecuente solución es matarlo, marginarlo o excluirlo. El odio con que muchos hablan de eso que hoy han establecido como el Otro lleva a preguntarse a qué extremo son capaces de llegar. Sobre todo, porque el Otro del que hablan no los afecta directamente.

En la Argentina se ha deslizado en diversos rostros de la otredad: el gaucho, el indio, el inmigrante ilegal, el delincuente, el gay, el transexual, el intersexual, el clandestino, el perseguido político, el guerrillero, el militante, el “cabecita negra”, etc. Siempre se necesita una contraposición, alguien en quien depositar el odio. Hoy, esa alteridad la representa: el enfermo, el inmigrante, el pobre y el delincuente, mientras que en el pasado el gaucho, indígena o el militante político eran perseguidos o exterminados por el estado; hoy sus imágenes se resignificaron gracias a una revalorización cultural dentro de la identidad nacional.

Emmanuel Lévinas diferencia Otro/ otro. El uso de la mayúscula es fundamental en su aportación teórica. Porque lo Otro puede, para él, ser también el otro y la otra, pero no solo eso. Lévinas alude así a un tipo de alteridad radical enmarcada en lo humano o más allá de lo humano.

El proyecto doctoral enlazó la recopilación total de guiones adaptados en democracia, con ese material se seleccionaron una cantidad representativa de los mismos, luego se relacionaron por las marcas en sus personajes dentro del concepto de rostro del Otro argentino. Para ello, se tomó como eje vertebrador las marcas relevantes en la construcción del rostro de la otredad en las adaptaciones literarias de guiones cinematográficos de la época democrática argentina.

## 1.1- PROPÓSITO

La investigación se basa en la hipótesis de que el guion como práctica discursiva, sobresale a su propia definición, para pasar a un texto independiente que representa los rostros de la otredad desde la figura de los protagonistas de los guiones. Representando a su vez, un espejo sociocultural de una época y de un imaginario social, que pueda leerse con independencia de la producción artística.

Por eso, es necesario analizar el concepto de guion como una herramienta para construir personajes que representen ese rostro de la otredad en una época, y que se relaciona con prácticas culturales implícitas y explícitas desde una perspectiva intertextual.

El proyecto doctoral está planificado como un texto interdisciplinario que conjugue la recopilación de guiones adaptados y que se relacionan con la historia argentina. El cine es protagonista de la historia porque su presencia en las sociedades contemporáneas, desde hace más de un siglo, ha sido algo más que la de un testigo que registra de manera gráfica y llena de vida los momentos fundamentales de nuestro tiempo. Desde esta perspectiva el guion adaptado siendo una recreación de un hecho real o una ficción, tiene una carga ideológica y una búsqueda de correr al lector de la adaptación del guion/novela (luego al espectador del film) hacia un tiempo histórico concreto.

La otredad forma parte de la identidad de un país. Las diferencias entre el nosotros y los otros varían simbólicamente. Toda sociedad involucra un nosotros, marcando al Otro marginado sus diferencias en esa identidad social. A partir de esta premisa, los guiones seleccionadas en este trabajo ofrecen distintas respuestas para una misma pregunta: ¿qué sucede con esa distancia entre el nosotros y los otros en la sociedad argentina?

El dilema de la otredad se agrava y se manifiesta en momentos o situaciones de crisis sociales. En consecuencia, resulta clave analizar como surgen esos estereotipos de la otredad en esas crisis. El objetivo es recorrer la identidad nacional argentina donde se expresa la circularidad de los prejuicios sobre las figuras de la otredad.

Concebida de esta manera, las teorías sobre la otredad/ alteridad reflejan una lógica de producción y recepción de ideas que conllevan modelos de reproducción y apropiación cultural de conceptos, nociones, teorías, y autores inmersos en contextos históricos concretos. Y es aquí donde la instancia de producción teórica se constituye como una

herramienta que permite visualizar el problema en toda su dimensión histórica: en este sentido, tiene como finalidad contextualizar cada problema histórico de la Argentina.

## 1.2- JUSTIFICACIÓN Y FINALIDAD

La hipótesis en la cual se funda la tesis doctoral relaciona el reconocimiento de la otredad en el cine argentino democrático justificado en: el mundo de sus personajes adaptados, sus representaciones sociales de cada época y sobre todo la idea del (re) construir cuestiones raciales, juveniles, género, políticas y económicas desde esos rostros del Otro.

La importancia de la relación entre el cine y la literatura es el pilar para realizar esta investigación. Los guiones de cine constituyen una forma alternativa para investigar cuestiones fundamentales como son la otredad/alteridad. Es clave para entender esos interrogantes determinar al guion adaptado como un texto narrativo autónomo que marca el imaginario colectivo de una época, vinculando las prácticas culturales desde una perspectiva intertextual.

Un guion nos muestra un contexto social e histórico en el que se mueven los personajes, cada una de las historias del guion se transforman paralelamente con la sociedad que visionan ese guion adaptado. En consecuencia, resulta fundamental tomar esos rostros (diferentes, excluidos, marginados, marginales, perseguidos) para entender cómo se produce esa otredad, tomando esos rostros podemos entender cuáles son las frustraciones de parte de una sociedad que los toma como “chivo expiatorio”.

Estudiar las figuras de la otredad desde los guiones cinematográficos supuso, por un lado, un esfuerzo por comprender y cuestionar la propia experiencia histórica argentina con respecto al Otro y las identidades hegemónicas y subordinadas de cada época. Por otro lado, analizar la construcción de la otredad –en el cine o la literatura– constituye probablemente una de las más directas vías de acceso a los miedos de una sociedad.

Es imprescindible poner de relieve lo esencial de realizar un análisis que sirva de punto de inicio sobre los rostros de la otredad en la democracia argentina. Para delimitar un corpus de análisis más concreto y específico se recopilaron todos los guiones adaptados (reseñas, investigaciones, entrevistas, materiales audiovisuales y literarios) para analizar sus temáticas. En esa búsqueda se decidió analizar el desarrollo del personaje del guion, la historia y la trama.

Los estudios sobre el personaje en el guion cinematográfico aportaron diversas interpretaciones metodológicas del rol del personaje. Esa búsqueda trajo nuevas perspectivas para complejizar el objeto de estudio hacia un estudio sobre las dimensiones sociales y culturales argentinas.

El uso del término de rostro de la otredad fue iniciático a la hora de justificar la selección de los guiones. Cada uno de los personajes y sus historias están atravesado por su propia otredad, a lo largo del análisis se ven las profundidades sociales e ideológicas de los vínculos entre la otredad y la identidad.

¿Esos personajes adaptados en democracia representan a esa sociedad democrática? ¿Son integrados o se los muestra como figuras alternas? ¿Qué valor tiene adaptar a ese personaje en ese momento histórico?

#### 1.4- OBJETIVOS

El objeto principal de proyecto se basa en el análisis de la representación de la otredad, en la construcción de los personajes de las adaptaciones literarias durante la democracia argentina. Esos rostros de la otredad se representan en:

- Los cuerpos no hegemónicos: fundamentado en la normalización de los cuerpos jóvenes (el paso de la niñez a la adolescencia y en los cuerpos disidentes).
- Con el paradigma civilización y barbarie: representado por el gaucho y el indígena.
- Marginales y marginados de los sistemas políticos: personificado por los delincuentes y los inmigrantes ilegales.
- Los perseguidos políticos: encarnado por figuras que son torturadas o que deben encontrarse en una situación de clandestinidad política.

El guion cinematográfico es la materia prima de toda película. Los espectadores logran empatizar, aprender y emocionarse mediante el personaje cinematográfico, terminan siendo una representación de la realidad. De esta manera, algunos personajes pasan a ser iconos de la cultura trascendiendo la intención original de su autor.

Un guionista debe conocer el contexto social e histórico en el que se mueve, y ello implica que ciertas ideas que en principio darían lugar a una historia concreta, se van transformando paralelamente con la sociedad, dando lugar a una historia diferente a la planteada originariamente.

Estudiar la adaptación cinematográfica como reinterpretación de un contexto histórico desde los diálogos o desde los personajes requiere buscar las marcas en el guion

adaptado o en documentos (entrevistas personales, periódicos, revistas especializadas e investigaciones) que los actores sociales involucrados resalten la importancia social e histórica de su guion.

Desde allí, se analizan los guiones, la relación teórica entre el cine y la literatura (que traen a la adaptación cinematográfica como concepto clave). Como objetivo general, se revalorizará durante toda la investigación la definición sobre el concepto de la adaptación cinematográfica: el carácter de un texto independiente de los géneros literarios tradicionales, que se fusiona con una práctica artística para generar un nuevo producto de investigación como clave para entender la historia argentina.

Este trabajo pretende plantear una nueva forma de pensar a los personajes a partir del camino que recorren en la historia argentina. Se ha tomado como base teórica por un lado las investigaciones de Robert Mckee (2002) y su triángulo narrativo.

Para esta investigación, es importante marcar cuáles son los elementos en el desarrollo del guion cinematográfico y a su vez analizar el rol de un personaje. A partir del concepto de personaje que propone Seymour Chatman (1990) caracterizado desde sus particularidades psicológicas y de acción. Desde esa perspectiva se estudia al personaje desde una categoría narrativa individual donde se combinan una serie de rasgos y características diferenciales que hacen único a ese personaje.

Por otro lado, Lajos Egri (2009) recorre las marcas internas de un personaje a través de tres clases de dimensiones o campos de estudio, que adoptaremos posteriormente en nuestro análisis: la dimensión física-fisiológica, formada por el aspecto físico que detenta un personaje (sexo, edad, altura, peso, apariencia, salud, defectos físicos, herencia y color del pelo); la dimensión sociológica, que permite relacionar al personaje con su contexto histórico en el que se encuentra (clase social, profesión u ocupación, educación, hogar, religión, nacionalidad o raza, lugar en la comunidad y aficiones); y la dimensión psicológica, constituida por la personalidad y los aspectos psicológicos que forma parte del interior de un personaje (ambiciones, frustraciones, temperamento, supersticiones, imaginación, inteligencia y autoestima).

Dentro de los objetivos específicos de la tesis se busca:

- Valorizar las representaciones en la construcción del concepto de otredad en los personajes adaptados en un momento histórico específico.
- Revalorizar el concepto del guion cinematográfico como un texto independiente de los géneros literarios tradicionales para generar una nueva práctica artística.



- Valorizar las representaciones en la construcción del concepto de otredad en los personajes adaptados en un momento histórico específico.
- Analizar las huellas que dejan los personajes: en sus diálogos, sus actos motivaciones focalizaciones, estereotipos, caracterizaciones y sus historias.

### 1.3- METODOLOGÍA E INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN PROPUESTOS

La tesis es una investigación de índole documental histórico descriptiva. De inicio, se ha realizado una recopilación de documentos, realización de entrevistas y búsqueda de datos –archivos bibliográficos– para seguidamente hacer un estudio de los hechos más relevantes del cine argentino, especialmente durante la democracia, época de transformación de la cinematografía argentina.

A lo largo del trabajo, desde lo metodológico la investigación desarrolla un proceso correspondiente a la relación entre cine e historia argentina (situación socio-política y del sistema cinematográfico de la época) recopilando el total de guiones adaptados en democracia, adoptando una perspectiva analítica.

Al hacer uso de metodologías cualitativas se proponen nuevas perspectivas teóricas basadas en una serie de proposiciones, mencionadas y extraídas del marco teórico, que nos sirven como punto de partida para el posterior análisis.

Por ello, se ha seleccionado una muestra específica de guiones adaptados que enmarcan la época democrática argentina desde 1983 hasta el 2016. La última parte de esta investigación está dedicada al estudio de la selección de guiones adaptados representativas del periodo eligiendo personajes que representen los rostros de la otredad.

Ante la obligación de elegir métodos específicos para la comprobación de nuestra hipótesis he decidido hacer uso del método analítico dado que nuestra herramienta es la narratología.

Este método descompone el objeto de estudio, en este caso una narración cinematográfica, en partes: de estas se estudiará de forma individual para definir y clasificarlo: al personaje principal. Se analizan registrando los patrones de conducta o características particulares de los personajes protagónicos en el guion.

El planteamiento metodológico comienza con el estudio de los conceptos de personaje de cine y otredad, analizando las principales teorías y su evolución hasta la actualidad, para obtener un estado de la cuestión para aportar un punto de vista teórico-conceptual a nuestra conclusión.

Delimitar una metodología de los personajes en el cine incluye la información básica y las tres dimensiones esenciales -física-fisiológica, sociológica y psicológica- de los personajes. Por otro lado, desde el concepto de otredad se analiza el rostro de la otredad y la deconstrucción de los estereotipos: cuerpos no hegemónicos, civilización y barbarie, marginados y marginales y la representación del perseguido político.

Se exploran los guiones, de manera general, rasgos comunes, contrastando sus características y así poder explicar cómo se construyeron los rostros de la otredad en los personajes. Partiendo de esa descripción, se han obtenido resultados de los que se han extraído una serie de conclusiones. Por tanto, se ha utilizado como recurso de análisis general, fundamentos metodológicos de orientación o carácter, inductivo-deductivo.

Siguiendo esta tendencia, se ha tomado la inducción simple como herramienta de trabajo, se han observado los guiones y, según su naturaleza y patrones encontrados en éstas, se ha procedido, efectuando una generalización que ha conducido a la deducción. Una reflexión deductiva antes los hechos observados, empíricos –cuantitativo–, aplicando el método científico permite obtener datos que, sin embargo, como el mismo método recoge, no se pueden tomar como verdades definitivas.

#### 1.4- RECOPIACIÓN DE GUIONES EN DEMOCRACIA.

La tesis traza una perspectiva circular donde en la relación cine y literatura se establezcan puntos en común. Es necesario romper la carga peyorativa hacia el concepto de la adaptación cinematográfica como un género menor fuera de la literatura (como muestra de la alta cultura) desde allí considerándolo como un género autónomo de investigación, hasta llegar a comentar sobre la sociedad donde se producen.

La recopilación de los guiones adaptados sumados a documentación periodística/ investigaciones históricas para encontrar las huellas de la otredad. Por eso, se valorizarán las representaciones en la construcción del concepto de otredad en los personajes adaptados en un momento histórico específico. La recopilación y búsqueda de los guiones literarios en democracia (1983 hasta la actualidad); la revisión de casi 150 guiones, donde se detallan los temas, la construcción de sus relatos, su otredad y sus personajes.

Al principio la investigación se conformó un corpus que incluía un mayor número de adaptaciones literarias en guiones fílmicos durante el periodo democrático argentino. Allí se realizó una clasificación inicial de casi 150 guiones (producciones ficcionales argentinas o coproducciones y estrenadas en circuitos comerciales de exhibición). La

inclusión de más guiones al corpus hubiera significado reiterarse en el análisis de las variables sin que aporte a los objetivos de esta investigación.

Tras la recopilación de casi 150 guiones adaptados de textos literarios, en la democracia argentina (1983/2016). Se seleccionaron 8 guiones que representan rostros de ese Otro excluido, perseguido, marginado, muerto, discriminado. Para el análisis se seleccionaron historias de variadas estrategias estilísticas y realizadas por directores con disímiles horizontes estético-ideológicos; que aportan una reflexión/interpretación novedosa y problematizadora sobre el objeto de estudio que nos ocupa.

La narrativa de los guiones literarios está atravesada por el lenguaje fílmico y literario, desde allí que se analice desde las teorías de la adaptación y de la construcción del personaje. Desde allí se estudian las huellas que dejan los personajes: en sus diálogos, sus actos, conductas, motivaciones, estereotipos y caracterizaciones.

La base inicial a estudiar son los conceptos de guion cinematográfico, contexto y otredad/identidad sistematizando la información de los textos junto a entrevistas con los actores sociales involucrados (entrevistas con directores, guionistas, escritores, productores, investigadores y actores) como:

- Fernando Spiner (director/guionista)
- Edgardo Cozarinsky (director)
- Marcelo Figueras (guionista)
- Lucia Puenzo (directora/guionista)
- Javier Diment (guionista)
- Jorge Goldenberg (guionista)
- Bebe Kamín (director)
- José Martínez Suarez(director)
- Enrique Medina (escritor)
- Ana Maria Shua (escritora/guionista)
- Miguel Pereira (director)
- Juan Bautista Stagnaro (director)
- Martin Rejtman(director)
- Rolando Pardo (director)
- Eliseo Subiela (director/guionista)
- Jorge Rocca (director/guionista)
- Eduardo Raspo (director)
- Graciela Maglie (guionista)
- Daniel Guebel (escritor/guionista)
- Maria Meira (guionista)
- Pablo Pérez (escritor/guionista)

- Juan Villegas (director)
- Patricio Vega (guionista)
- Martín Sastre (director)
- Leonel D'Agostino (director)
- Mempo Giardinelli (escritor/director)
- Pablo Bucca (director)
- Alejandro Marino (guionista)
- Julio Ludueña (director)
- Miguel Cohan (director/guionista)
- Claudia Piñeiro (escritor/director)
- Martín Méndez (guionista)
- Alberto Rojas Apel (guionista)
- Leonardo Bechini (director/guionista)
- Anahí Berneri (directora)
- Lucrecia Martel /directora)

El hecho de recopilar los guiones adaptados de la historia democrática Argentina es un proceso complejo e innovador ya que se recorren diferentes contextos temporales revisando y revalorizando la historia cinematográfica Argentina. La carencia de información de periodos más próximos a la dictadura argentina (desaparición de materiales, censura o muerte física de las personas involucradas en la adaptación) para la búsqueda de esos guiones y poder generar un diálogo con los partícipes de esas historias.

Ciertamente, existe cierta arbitrariedad en el recorte temporal para la elección de los guiones adaptados; una nación se construye a través del revisionismo histórico. Evidentemente dentro de industria cinematográfica argentina (productores, autores, directores, guionistas, escritores, etc.) tuvieron en menor o mayor medida la intencionalidad a la hora de elegir realizar las adaptaciones cinematográficas en un momento específico de vuelta a la democracia.

Cada guion buscó establecer una conexión con su época en mayor o menor medida por eso el recorrido de tomar los guiones adaptados en cierta forma recorre una parte de la historia argentina que la industria cinematográfica local quiso revalorizar.

El proyecto doctoral conjuga la recopilación de guiones adaptados relacionado con la historia argentina en un mismo nivel de análisis. Para ello se tomó como eje vertebrador una selección de instancias relevantes en la construcción del rostro de ese Otro en las adaptaciones literarias de guiones cinematográficos de la época democrática.

Los guiones adaptados a grandes rasgos tienen sus marcas identitarias que le dan su valor coyuntural, por ejemplo: la década del ochenta en gran parte recorre el revisionismo

histórico que se opuso a la dictadura militar, en los noventa se tomó la literatura crítica al neoliberalismo económico, en el 2000 se representaron las culturas alternativas de grupos sociales antes ignorados (estudios de género, derechos por la igualdad y el revisionismo sobre derechos humanos) y por último en la década del 2010 se empieza a revisar formas más austeras y existencialistas revisando la literatura apegada a la juventud y su futuro.

Resulta imprescindible considerar las representaciones cinematográficas de la otredad en relación con las marcas y estereotipos de la crisis. Desde esta perspectiva el guion adaptado siendo una recreación de un hecho real o una ficción tiene una carga ideológica y una búsqueda de correr al lector (luego al espectador) hacia un tiempo histórico concreto.

El corpus de los guiones seleccionados se estableció optando por trabajar sólo con guiones de películas ficcionales, dejando fuera a los documentales. Por las dificultades para abarcar una totalidad para realizar una aproximación cualitativa se ha dejado de lado los documentales: “existe una diferencia entre lo documental o indicial propio del cine y el documental en tanto género que a grandes rasgos se define por el uso testimonial de los rasgos documentales del registro cinematográfico” (Aguilar, 2006: 36).

Se han trabajado con historias ficcionales que fueron dirigidas a un público más extenso (y por ende tiene más posibilidades de haber influido en él) a través de los circuitos comerciales de exhibición, en tanto son este tipo de historias que tienen mayores posibilidades de convertir sus mensajes dentro de un imaginario colectivo.

Los guiones adaptados seleccionados para que formen parte del corpus de la investigación son:

- XXY de Lucia Puenzo
- Wakolda de Lucia Puenzo
- Historia de Guerreros y Cautivas de Edgardo Cozarinsky
- Aballay de Fernando Spiner
- Kamchatka de Marcelo Piñeyro
- Crónica de una fuga de Israel Adrián Caetano
- Bolivia de Israel Adrián Caetano
- Plata Quemada de Marcelo Piñeyro

## PARTE II: MARCO TEÓRICO

### 2.1-NOCIÓN DE PERSONAJE

La premisa principal del comienzo del estudio es el personaje y cuál es su rol. La historia necesita estar nutrida de personajes que se relacionen con el público, en donde éstos sientan identificados: ¿Qué es el personaje? ¿Cómo se construyen? Su principal función es la de constituir el relato ayudando a que la trama funcione.

Para delimitar el concepto de personaje, la mayoría de los autores utilizan conceptos como “punto de vista”, “acción”, etc. Pero es mucho más profundo que todo eso, pues el personaje es el agente de la vida que reside en la historia. Desde la Poética de Aristóteles (1974), pasando por las formuladas de estructuralistas como Vladimir Propp (2011) o Algirdas Julius Greimas (1973), hasta llegar al post-estructuralismo, cada nueva propuesta de análisis ha examinado definiciones de la noción del personaje.

En este apartado, efectuaremos un recorrido de corte historiográfico a través de distintos métodos de análisis de personajes, remarcando en cada caso cuáles son los aportes que nos permiten abordarlo desde adaptación literaria del personaje y la otredad.

Los estudios sobre las artes teatrales griegas elaborados por Aristóteles parten de dos principales formas artísticas, la tragedia y la comedia, las cuáles consisten en la “imitación de una acción esforzada y completa” (Aristóteles, 1974: 145), el filósofo exhibe que son los “agentes actuantes” los encargados de llevarla a cabo; estos agentes serían los personajes de la representación dramática. Los comportamientos de los agentes se basan en la imitación de acciones, y desde ahí marcan sus cualidades, por lo que los rasgos que cada personaje puede llegar a tener son aspectos que: “no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones” (Aristóteles, 1975: 148). Con respecto a las cualidades Aristóteles reconoce cuatro tipos de cualidades: bondad, propiedad, semejanza y consecuencia que construyen un personaje verosímil en los términos planteados en cada obra.

Las dificultades para dar cuenta de los aspectos psicológicos de los personajes ponen de manifiesto las dificultades de la propuesta aristotélica para el campo de los estudios narrativos ya que la tensión que se produce entre personaje y acción; dicotomía que ocupa el centro de las concepciones formalistas y estructuralistas.

Aristóteles sobre este punto marca como: “sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres sí” (Aristóteles, 1975: 148). Partiendo de esta idea se puede argumentar

que, los preceptos formalistas y estructuralistas tienen múltiples puntos en común con la propuesta aristotélica y su concepción del personaje como una serie de “funciones”.

La perspectiva formalista se basó en los estudios desarrollados por Vladimir Propp y Algirdas Julius Greimas apoyándose en las funciones ocupadas por los personajes en la trama. Según Vladimir Propp (precursor de esta teoría en 1928), una de las principales conclusiones en su análisis de alrededor de 100 cuentos rusos, fue la de notar un número de acciones repetidas una y otra vez en dichos relatos. La labor de Propp se encuentra guiada por lo que caracteriza como la única pregunta importante: “qué hacen los personajes; quién hace algo y cómo lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente” (Propp, 2011: 32).

Siguiendo los estudios de Propp, Greimas aborda al personaje como un mero actante para crear su reconocido esquema actancial. El mismo consiste en la diferenciación de las distintas funciones asumidas por los personajes o actantes, a lo largo de la narración.

Para la investigación es fundamental la perspectiva estructuralista en torno al personaje, donde quien lleva las acciones comienza a pensarse como una persona que “en una palabra, un ser plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada, y desde ya, incluso antes de actuar” (Barthes, 1972: 28).

El trabajo de Barthes (1972) es tomado por Seymour Chatman (1990), el ahonda en el estudio de los rasgos propios del personaje, pensándolo de forma autónoma respecto de la historia. Para Chatman las historias son la suma de sucesos y no puede haber unos sin los otros. En la teoría del personaje se remarcan las emociones, motivaciones, cualidades, estados de ánimo, inclinaciones y modos.

Seymour Chatman retoma los estudios del escritor Edward Morgan Forster (2003), para describir a los personajes a partir de sus rasgos reconocibles en dos tipos: el personaje plano y el redondo. El primero esta proporcionado de un sólo rasgo teniendo una conducta predecible, lo que no representa que “no sea capaz de gran vivacidad o poder” (Chatman, 1990: 141), por otro lado, el segundo posee unos muchos rasgos que pueden ser contradictorios, siendo su conducta imprevisible.

Chatman remarca como a los primeros se los puede recordar con mayor claridad dada la previsibilidad de sus acciones y recorridos, a los personajes redondos que “los recordamos como a personas de verdad. Nos resultan extrañamente familiares, como los

amigos y enemigos de la vida real es difícil descubrir cómo son exactamente” (Chatman, 1990: 142).

El personaje se muestra acorde va avanzando la trama; para Chatman existen dos facetas del personaje: la paradigmática (las particularidades y peculiaridades que definen al personaje) y la sintagmática (los sucesos que ocurren durante la narración). Estas facetas se exponen t en dos tipos de relaciones: horizontales y verticales. Las relaciones horizontales son las que describen a las dimensiones física y psicológica del personaje, mientras que las verticales, incluyen los signos que determinan la definición de un personaje.

En fin, el personaje es pensado para empatizar o no con su historia. Es allí, donde el personaje nos inclina a convertirnos en testigos de su otredad: donde el personaje puede ser excluido, marginado, salvado o muerto.

### **2.1.1- El personaje como persona, rol y actante**

Toda trama trata sobre alguien. Casetti y Chio (1998) dividen al personaje en tres categorías para su análisis: como persona, por su rol y como actante. En el análisis del personaje como persona, se lo representa por su caracterización propia y comportamientos característicos. Podemos diferenciar la dimensionalidad de un personaje en: personaje plano contra redondo.

El personaje es concebido como rol al ser observado, en el que se atiende a sus actitudes y clases de acciones. Lo que se analiza son las clases de acciones que lleva a cabo y como sostiene la narración. Aquí encontramos personajes activos y pasivos o protagonista y antagonista.

El personaje como actante supone una relación entre distintos elementos de la acción. Puede ser según su vínculo con los demás pragmático o cognitivo; según la acción se manifiesta como una actuación directa y concreta sobre las cosas. Aquí se puede clasificar en sujeto y objeto.

Casetti y Di Chio sostienen que “las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas de alguien, acontecimientos y acciones relativos a quien, como hemos visto, tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular: en una palabra, una persona” (Casetti y Di Chio, 1998:177).

Podemos apelar a tres perspectivas para afrontar el análisis de estos componentes narrativos. Consideramos al personaje, ante todo, como persona, luego como rol y



finalmente como actante. Estas tres categorías tienen diferentes niveles de aproximación, por lo que se estudiarán en sub apartados distintos para tener una comprensión más clara de cada uno.

El personaje como persona:

Considerar al personaje en cuanto a persona, simboliza asumirlo como un sujeto asignado de un perfil intelectual, conmovedor y actitudinal, así como una escala propia de proceder, resistencias, gestos, etc. Lo que importa es transformar al personaje en algo real. Podemos diferenciar, según esta óptica, distinciones como éstas:

- Personaje plano y personaje redondo. Simple y unidimensional el primero; complejo y variado el segundo (Casetti y Di Chio, 1998:179).
- Personaje lineal y personaje contrastado: uniforme y bien calibrado el primero; inestable y contradictorio el segundo (Casetti y Di Chio, 1998:178).
- Personaje estático y personaje dinámico: estable y constante el primero; en constante evolución el segundo (Casetti y Di Chio, 1998:178).

El personaje como rol

Casetti y Di Chio consideran al personaje “como rol ya que atiende a la clase de actitudes y tipo de acciones de cada personaje. De esta forma, el personaje es concebido como elemento codificado, como un rol que puntúa y sostiene la narración” (Casetti y Di Chio, 1998: 179). En el estudio del personaje como rol se determina si el personaje es activo o pasivo, además también de determinar su posición moral con respecto al sentido de la acción como protagonista o antagonista. Remitimos al texto de Casetti para profundizar en la definición de cada uno de estos roles.

Es una manera de abordar al personaje centrándose en el tipo que encarna. Algunos de los grandes rasgos que pueden caracterizar estos roles son:

- Personaje activo y personaje pasivo. El primero es un personaje que se sitúa como fuente directa de la acción, y que opera, por así decirlo, en primera persona. El segundo es un personaje objeto de las iniciativas de otros, y que se presenta más como terminal de la acción que como fuente (Casetti y Di Chio, 1998: 179).
- Personaje influenciador y personaje autónomo. En el interior de los distintos personajes activos los hay que se dedican a provocar acciones sucesivas, y otros que operan directamente, sin causas y mediaciones. El primero es un personaje que “hace hacer” a los demás, y el segundo es un personaje que “hace” directamente (Casetti y Di Chio, 1998: 179).
- Personaje modificador y personaje conservador. Los que operan activamente en la narración pueden actuar como motores o como punto de resistencia. En el primer caso tendremos un personaje que trabaja para cambiar las situaciones, en sentido positivo o negativo (según los casos). En el segundo

caso tenemos un personaje cuya función será la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado (Casetti y Di Chio, 1998: 179).

### El personaje como actante

El término actante ha sido analizado por Algirdas Julius Greimas (1973) para elegir las funciones que pueden desarrollar los personajes en el cine. Partiendo de los estudios de Propp, Greimas introduce los términos actante y modelo actancial. Distingue seis actantes posibles:

- SUJETO. Es el protagonista. El relato se funda en torno a la búsqueda de un objeto ansiado o temido (Greimas, 1973: 56).
- OBJETO. Se trata de lo que busca el sujeto (puede ser un objeto u otro personaje): es el objetivo propuesto (Greimas, 1973: 56).
- DESTINADOR. Cualquier personaje puede ejercer alguna influencia, e interviene como generador de las acciones. El destinador decide que sucederá de un lado o de otro al final de la narración. La función del destinador es más o menos importante, según a los personajes que afecte o según, el momento en el que interviene (Greimas, 1973: 56).
- DESTINATARIO. Quien realiza la acción es aquel que obtiene el objeto codiciado o temido. Aunque puede tratarse del protagonista, no tiene necesariamente que serlo (Greimas, 1973: 56).
- AYUDANTE. Es la fuerza de apoyo para la obtención del objeto (Greimas, 1973: 56).
- Oponente. Es quien constituye un obstáculo que impide conseguir el objeto (Greimas, 1973: 56).

En todo relato un destinador posee el objeto y debe entregarlo a su destinatario. El sujeto, que desea y busca ese objeto, cuenta con ayudantes para lograrlo y oponentes que lo someten a pruebas y lo obligan a luchar con el fin de obstaculizar su cometido.

El actante pasa por cuatro momentos: el primero se presenta al moverse hacia su meta -el objeto-; en segundo lugar, el actante tiene una competencia, es decir, que posee las circunstancias para buscar el objeto; en tercer lugar, dicha búsqueda se da sobre la base de un “mandato”, hay alguien o algo que lo obliga a moverse para buscarlo; por último, toda este incidente tiene como resultado un logro o sanción, ya que esta puede ser tanto una recompensa, como un castigo (Casetti y Di Chio, 1998: 183).

El esquema actancial habla de actantes ya que pueden ser sujeto de la acción, sino también sus emociones, opiniones, valores, como también los objetos. A su vez, el mismo personaje puede cumplir distintos roles actanciales.

El modelo actancial estructuralista tiende enlaces que relacionan entre sí a los distintos elementos. En el sistema actancial la importancia de que la posición que asuman los elementos para poder clasificarlos y su capacidad para operar la narración.

Para Greimas el personaje se lo analiza por “el lugar que ocupa dentro de la narración y su contribución para que ésta avance” (Greimas, 1973:189). Lo importante de este nivel de análisis es que, independientemente de si éste es un ser humano, animal u objeto, lo que interesa en este caso es que éste se vuelva un “núcleo efectivo de la historia” (Greimas, 1973:189).

El objetivo de Greimas es diseñar las acciones que luego se aplican en las narraciones, dejando de lado el concepto básico del personaje como una mera imitación de un ser viviente. La crítica más habitual a su modelo actancial, es que “se centran en la estructura de la acción y no en los personajes, despojándolos de su individualidad, y por lo tanto nos conducen hasta una estructura superficial, nunca del discurso” (Mayoral, 1993: 22).

### 2.1.2 – Las dimensiones del personaje

Lajos Egri estudió al interrogante ¿Qué es un personaje? como: “un personaje es una circunstancia cuyas virtudes aún no se han descubierto” (Egri, 2009: 135). El personaje para la historia es quien conduce las acciones y de acuerdo a su caracterización llevando la por diferentes caminos a la narración: “el personaje es la materia prima fundamental con la que el autor se ve forzado a trabajar, por lo que debemos conocerla tan a fondo como sea posible” (Egri, 2009: 65). Las acciones describen quien es el personaje, por tanto, son el aparato que se nos muestra para expresar poco a poco, el temperamento de los personajes y sus reacciones ante una situación.

Inicialmente a la creación de un personaje se construye todo un conocimiento social y cultural del mismo, para su análisis son necesarias dimensiones determinan su modo de ser y hacer del personaje:

Todo objeto es tridimensional; tiene: profundidad, altura y ancho. Los seres humanos poseen tres dimensiones más: fisiología, sociología y psicología. Sin el conocimiento de estas tres dimensiones adicionales no podemos aprender la complejidad de un ser humano. (Egri, 2009: 65)

Las tres dimensiones y cómo influyen a nuestro personaje forman parte para Lajos Egri en la tridimensionalidad del personaje; con base en estudios con el hombre y es posible crear cambios o ajustes a consideración del autor del personaje.

Lajos Egri reconoce tres dimensiones: fisiología, sociología y psicología. Sobre la primera señala que “nuestra apariencia física influye en la forma en que vemos la vida” (Egri, 2009:66), mientras que la segunda tiene que ver con el contexto del personaje, y la tercera constituye el resultado de las dos previas. Cada dimensión expone un puntal con “ítems a trabajar: sexo, edad, estatura y peso, color de cabello, etc. para la fisiológica; clase, ocupación, educación, religión, etc. para el aspecto sociológico; y normas morales, ambiciones, frustraciones, etc. para delinear la psicología del personaje” (Egri, 2009: 69-70). Para concluir, Lajos Egri plantea como un personaje es el vínculo integral de su apariencia física y de las influencias que su ambiente despliega sobre él en una situación particular.

Para Elena Galán Fajardo (2006), un personaje no existe por sí solo ya que necesita de un contexto, de unas huellas culturales según su origen étnico, social, religioso o educativo, en un lugar y un periodo histórico y con o sin tener una profesión. Todas estas huellas establecen su forma de hablar, vestir, actuar y de pensar; es decir conforman su psicología.

Los seres humanos constan de fisiología, sociología y psicología que “si no conocemos estas dimensiones de la persona, no podremos llegar a apreciarla” (Egri, 2009,68). Por eso es necesario saber si el individuo es educado, religioso o ateo no será suficiente. Siguiendo los pasos de Egri y centrándonos en su clasificación de las dimensiones de la persona y del personaje, encontramos las siguientes:

**DIMENSIÓN FÍSICA:** La más simple de las dimensiones. Incluye marcas exteriores: como sus fisonomías corporales, su edad, su sexo o su forma de vestir. Evidentemente esta dimensión se acerca al aspecto superficial del personaje. La forma en que un personaje se planea corporalmente en sociedad marca en cómo los otros lo distinguen.

**DIMENSIÓN PSICOLÓGICA:** Determinada por aspectos imperceptibles, como las peculiaridades mentales y emocionales del personaje, así como sus rasgos cognitivos o afectivas, que dan como resultado la personalidad.

**DIMENSIÓN SOCIAL:** Se refiere “al contexto en el que el individuo interactúa con otros” (Galán Fajardo, 2006:145). Comprende aspectos como la conducta del personaje y su forma de mostrarse en sociedad, del mismo modo que la manera en que esta lo percibe. Egri, en su obra *El arte de la escritura dramática* (2009) explica esta dimensión a través del ejemplo de un niño que ha nacido en un sótano y se ha criado jugando en una calle sucia, en oposición a aquel que ha nacido en una mansión y ha crecido jugando en ambientes limpios y maravillosos.

**DIMENSIÓN ÉTICA:** Es el aspecto espiritual que incluye principios éticos y valores morales así se define que: “la ética es el pensamiento particular sobre la propia libertad y la de los demás, fundamentalmente unida a la reflexión política, jurídica

e incluso económica. En fin, trata del pensamiento del sujeto que se sabe libre: sobre lo que va a hacer con su libertad” (Savater, 1998:56).

Desde la visión de Egri (2009) se debe construir un personaje cumpliendo con los mecanismos de las dimensiones antes citadas para permitir que se aplique dicha construcción. Sin embargo, el enfoque dialéctico de Egri no se agota en tal enumeración. Egri requiere que el personaje sea hecho en correspondencia dialéctica con su contexto, que se trabajen sus relaciones y sus matices internos y externos para que el personaje cimentado tenga fuerza y carácter para crecer en torno a la unidad de opuestos. La unidad de los opuestos es, según Lajos Egri, la característica diferencial del conflicto de una buena estructura dramática. Lo importante de esta regla de conservación de unidad de los opuestos consiste en que, en cada conflicto con unidad de los opuestos podemos determinar un sentido de atracción entre las fuerzas en pugna, una alianza para la destrucción.

### **2.1.3- El personaje cinematográfico**

Los libros de guion tienden a tratar a los personajes desde la perspectiva artística, hablan de ellos “como si fueran personas”. En este sentido, los manuales suelen señalar dos características básicas de un buen personaje: su arco de transformación y la coherencia en las emociones. Desde la teoría se cimentaron las construcciones para investigar al personaje.

El personaje realiza acciones en lugares y tiempos determinados. Su acción está orientada al desarrollo del conflicto. Hay un consenso más o menos generalizado en los autores de novelas, cuentos, guiones y libretos, el considerar al personaje con identidades similares a las de los seres humanos.

Sobre el protagonista se trabaja la historia y la identificación con el espectador. Por ende, se desarrolla una búsqueda de sus deseos o ambiciones conscientes o inconscientes para llevar la acción principal de la trama siendo:

El personaje es el alma de una historia y esto es algo que pocos podrían negar. Es el personaje el que genera afectos y aversiones, identificación o distancia, simpatía o abierta antipatía, es el que, más allá de la historia y los efectos visuales, puede tocar el corazón de cada uno de los espectadores (Rivera, 2007: 96).

Los personajes secundarios colaboran a cumplimentar las acciones del protagonista siendo “el ejecutor de la acción en el sentido funcional y la dota de sentido por

‘participación’ activa en ella, no necesariamente por ‘cualificación’ de la acción emprendida en la ficción” (Gutiérrez, 2012: 45).

¿Dónde encontramos a nuestros personajes? En parte a través de la observación. Los escritores a menudo llevan consigo libros de notas o grabadoras de bolsillo y, al ver el espectáculo de la vida ante sus ojos, recogen fragmentos y pedazos para llenar con ellos sus ficheros al azar. (Mckee, 2002: 458-459)

El protagonista será a quien le acontecen los sucesos más importantes y por el cual todo espectador siente o no empatía por él. Syd Field (2001) fragmenta el universo de un personaje en dos partes: el mundo exterior, y el mundo interior. La vida interior es aquella anterior a la trama del guion, mientras que la exterior es la que se dan duran el guion. La vida interna que va desde el origen del personaje hasta el momento en que inicia la historia; y la externa, que va del inicio hasta el final de la historia. En fin, la vida interna moldea el carácter del personaje y la externa, lo define.

Syd Field (2001) estudia el mundo del personaje desde el punto de vista de la personalidad y de la búsqueda dramática en la cual está inserto. Desde allí es necesario pensar que el personaje tenga que alcanzar un objetivo y poseer ciertas peculiaridades en su personalidad que lo hacen conseguir o no ese objetivo.

El concepto de o los personajes termina siendo la materia prima de la estructura dramática donde se adecuan al género en el que se está trabajando el guion. Linda Seger (1990), resalta la importancia de definir de forma correcta a una persona termina transformando y desarrollando el transcurso de la historia.

Seger (1990) desarrolla que el personaje en sus tramas afronta conflictos que determinan sus acciones. Estos se dividen en cinco tipos básicos: a) conflicto interior, que se origina cuando un personaje tiene dudas en sus actos sobre lo que quiere o no; b) conflicto de relación, que se concentra en los objetivos entre protagonista y antagonista; c) conflicto social, que se muestra entre una persona y un grupo; d) conflicto de situación, que se provoca cuando los personajes tienen que enfrentar escenarios de vida o muerte y e) conflicto cósmico, que se diseña con el duelo entre una persona y una figura espiritual.

Para Seger (1990), las tres dimensiones del personaje son sus formas de pensar (que están relacionados con sus modos de actuar del personaje), acciones (se refiere a las prácticas que lleva el personaje) y emociones (el carácter entusiasta del personaje como sus rebeldías). Cuando se elimina una o dos de estas dimensiones al tiempo que se incrementa una de ellas, se crea un personaje tipo. El personaje tipo no propone que forme parte de una visión sobre un cierto grupo que tiene el mismo rasgo.

Los personajes estereotipados se desarrollan con más facilidad para Linda Seger los personajes deben tener una profundidad que los resalte de su entorno, es necesario tener una complejidad que los aleje de los personajes estereotipados deseando:

Un personaje es una obra de arte, una metáfora de la naturaleza humana. Nos relacionamos con los personajes como si fueran reales, pero son superiores a la realidad. Diseñamos sus rasgos para que resulten claros y reconocibles; mientras que los seres humanos somos difíciles de comprender, por no decir enigmáticos. (Mckee, 2002: 446)

Evidentemente el personaje es una alegoría del ser humano. Cualquier espectador puede empatizar, formarse, entender desde sus propias vivencias al personaje; e incluso aplicar acciones del personaje a su propia vida. En fin, el personaje se termina convirtiendo en una parte fundamental de las películas; siendo imposible separar a un personaje de la historia.

#### **2.1.4- Estereotipos de los personajes cinematográficos**

Al estereotipo se le otorgan características intrínsecas en su definición: fijeza, molde y repetición. El estereotipo constituye como un tema de investigación en diferentes disciplinas como la psicología social, la antropología o la sociología.

Walter Lippmann (2003) determinó el concepto de estereotipo como “una imagen distorsionada en la mente de una persona” aunque el término se ha ido definiendo mejor con el paso del tiempo, resumiéndolo en: “los estereotipos son concepciones estandarizadas de personas, basadas principalmente en la pertenencia de un individuo a una categoría (normalmente raza, nacionalidad, profesión, clase social, o género) o la posesión de atributos característicos simbolizando una de estas categorías.” (Schweinitz, 2016: 4), es decir, los estereotipos son juicios de valor generalizados y estandarizados sobre grupos silenciosos o silenciados en la sociedad.

Los estereotipos son puras representaciones de la realidad social, siendo un medio para garantizar “respeto” y proteger los “valores” y la “posición” que ocupa en el mundo lo hegemónico o dominante; estos razonamientos sobre los estereotipos son “conducidos por motivaciones sociales, políticas y económicas” (Lippmann, 2003: 70).

Para mantener una conciencia social, de nuestros propios valores y derechos como clase dominante en la sociedad, esa clase dominante es la que siente que podría perder todo ante el Otro y se ayuda de los estereotipos para reforzar su posición. Desde dicho

inconsciente de la percepción, los estereotipos invocan una memoria social compartida o, para ser más exactos, ejercitan un recuerdo cultural selectivo.

Robert Mckee (2008) define que “esas historias estereotipadas carecen tanto de contenido como de forma. Se reducen a una experiencia limitada de una cultura concreta disfrazada con generalidades” (Mckee, 2008: 18). La representación de las historias estereotipadas reside dar sentido a los sujetos, para entender el mundo que nos rodea. Este es un proceso que creamos continuamente, ya que, si “no compartimos nuestro mapa conceptual con los otros, no podemos dar sentido al mundo” (Hall, 1997:76).

El espectáculo del Otro de Stuart Hall (1997) examina, según procesos situados históricamente, la construcción de otredad y la exclusión, el estereotipo y el poder. Hall subraya que los estereotipos tienden a suceder en lugares donde hay grandes desigualdades de poder, el poder se ejerce sobre el grupo excluido. El autor entiende este poder, no tanto en términos coercitivos, sino de representación y simbólico, donde la estereotipación es un elemento clave en el ejercicio de violencia simbólica. El poder se encuentra en todas partes, circula. La circularidad del poder es importante para la representación, ya que todos, tengan poder o no, quedan capturados, aunque no en términos iguales, en la circulación del poder.

La estereotipificación así entendida reduce, esencializa, simplifica, naturaliza y fija la diferencia, se mueve en una lógica de poder/saber, que divide lo normal de lo patológico, lo aceptable de lo inaceptable, práctica de cerradura y exclusión que construye la idea de comunidad y, frente a esto, las fronteras simbólicas; enclasmientos que funcionan entre “nosotros” y “ellos”. En fin, en esa división se facilita el vínculo entre todos los que somos “normales” en una “comunidad imaginada” y envía hacia al exilio simbólico a los otros, “fuera de límites”.

La repetición es la forma de perpetuar cualquier pensamiento que el ser humano tenga. Los estereotipos se basan en la repetición constante para crear falsas ideas sobre los otros en nuestras cabezas, por eso es difícil acabar con ellos. Uno de los principales problemas de los estereotipos es que cada día se buscan nuevas formas, más sutiles, para evitar ser descubiertos y mantener la hegemonía sobre las representaciones de la sociedad. Como establece Ed Guerrero que " los estereotipos forman parte del trabajo del cine dominante no son cosas fijas ni estáticas, en cambio, son un conjunto de relaciones dinámicas, vividas y transacciones sociales; las convenciones fílmicas y los códigos de



subordinación racial están continuamente siendo reelaborados, desplazándose bajo la presión de condiciones materiales, estéticas y sociales"(Guerrero, 1993:113).

Los estereotipos no son solamente negativos, pueden alternar construcciones positivas. Un estereotipo es más complejo que un prejuicio ya que es un conjunto de opiniones que nos suministran un retrato, que intenta describir las conductas de las personas. Por otro lado, suelen poseer una imagen del comportamiento de otras personas, tienen mucho que ver con el accionar que uno mismo o su grupo de pertenencia se atribuye, por lo tanto, más que describir a los otros se marcan las distinciones entre unos de los otros.

El fomento de estereotipos son categorizaciones para crear distinciones y diferencias de la realidad para que el espectador pueda comprender con mayor facilidad al personaje. Entonces, el espectador de cine busca “acceder a un mundo nuevo y fascinante, para suplantar virtualmente a otro ser humano que al principio parece muy extraño pero que en el fondo es como nosotros, para vivir en una realidad ficticia que ilumina nuestra realidad cotidiana” (McKee, 2008: 19).

### **2.1.5- Caracterización de los personajes cinematográficos**

Eugene Vale (1996), Syd Field (2001) y Robert McKee (2005), entre otros defienden por una corriente del personaje que analice una biografía previamente de abordar el acto de la escritura: Field distingue tres niveles: profesional (el inicio de la caracterización), personal (familia y amigos) e íntimo; McKee habla de caracterización como la “suma de todas las cualidades observables de un ser humano” (McKee, 2005: 9); y Vale se refiere a caracterizaciones que deben formar una “entidad perfecta” (Vale, 1996: 84).

#### **CARACTERIZACIÓN FÍSICA**

El guionista trabaja en la organización de la historia y del personaje, desarrollando las dimensiones del personaje y marca su particularidad, se realzan los deseos y los objetivos a lo largo de la trama para así realizar una caracterización adecuada; estableciendo los cambios y transformaciones en la historia que sufrirá el personaje.

El personaje es una imagen significativa que transmite con su sola presencia física; el personaje tiene una imagen indicial, dada por sus características físicas; los rasgos indiciales son las diferentes particularidades físicas de los individuos (grosor, altura, etc.), es decir, sus formas corporales. Las huellas indiciales son terminantes en la apreciación

que realiza el espectador del personaje: le será atractivo o no, reflexionará sobre su clase social, su carácter, su forma física o su inteligencia, etc.

Los rasgos indiciales, son las características propias de los personajes, ligadas directamente a las cualidades físicas de éstos. Por un lado, están las características corpóreas, y por el otro la forma de manejar el cuerpo y las expresiones. Existen varios personajes que se pueden distinguir por su modo de expresarse y su apariencia física.

El personaje tiene una imagen artificial, este tipo de elementos se liga a las características y elementos variables de los personajes, sin embargo, elementos que los caracterizan y que sin estos el personaje puede llegar a perder su identidad.

Las formas de vestir están directamente relacionadas con el vestuario. La vestimenta impulsa el desarrollo de su aspecto externo y de los elementos que le rodean. Por ejemplo, la indumentaria con la que se muestra al personaje es también significativa, ya que incluye información sobre el universo en que vive, la época, y la clase social a la que pertenece.

Estas formas al igual que las muecas transmiten significados expresivos no convencionales; es así que Michel Chion (2009) denomina “tag” a cualquier elemento diferenciador del personaje:

Puede ser una cosa que roe con los dientes, un ruido que hace, un objeto con el que juguetea sin cesar, una observación que repite continuamente, un defecto de pronunciación, una risita particular, una manera de suspirar o un defecto especial, una forma de andar, una discapacidad física (Chion, 2009: 164).

Para un guionista son fundamentales las herramientas indiciales y artificiales que usa todo guionista para caracterizar físicamente a los personajes, ya que un rasgo físico puede convertirse en un icono a destacar del personaje y en consecuencia al guion.

#### CARACTERIZACIÓN PSICOLÓGICA

La arquitectura psicológica de un personaje debe plasmarse en la narración dándole profundidad al relato. Para ello, se construyen acciones claves relacionadas implícitamente con el ámbito interno del personaje (personalidad, carácter, creencias, hábitos), que fijan y determinan el cómo y el porqué del transcurso del conflicto. Estas “acciones de conducta” tienen una importante doble dimensión dramática:

- Forman el desarrollo argumental que rigen la historia a partir de las características propias que se le han dado al personaje
- Representa la situación de los hechos narrativos que contextualizan y forman un retrato integral del personaje.

La psicología refuerza el entendimiento de la psique humana, entendiendo su mundo. Cada persona posee un perfil psicológico distinto, algo que el guionista conoce bien. Cabe incluir en este punto las palabras del guionista y director Robert Benton en una entrevista con Linda Seger: “lo que intento hacer más a menudo es utilizar a alguien que conozco o he conocido en el pasado como modelo para mi personaje. Si te basas en alguien que conoces bastante bien, es más fácil hacerte una idea de cómo será el personaje” (Seger, 2000: 181).

El personaje dentro de su personalidad posee temperamento y carácter: “el temperamento es la dimensión innata y espontánea de la personalidad” (Sánchez Escalonilla, 2004: 276). El carácter funda y crea la personalidad sobre la base temperamental. Por lo tanto, un personaje posee temperamento y carácter, efectuando acciones con ciertas conductas. Sánchez- Escalonilla lo establece como un instrumento para erigir un personaje.

El temperamento nace naturalmente en cada humano. Por tanto, creando para los personajes bases temperamentales estables salvo que se pase un conflicto en la personalidad debido a crisis emocionales agudas. Los temperamentos poseen ciertas características clásicas que según: “Hipócrates distingue cuatro temperamentos fundamentales, según el predominio de su humor determinado en el cuerpo humano: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico” (Sánchez Escalonilla, 2004: 278).

Esta categorización es resultado de la extroversión e introversión y la estabilidad e inestabilidad. Los personajes extrovertidos son los que se adecuan a su exterior. Es decir, que acomodan su comportamiento en base a su entorno externo, liberando sus particularidades al mundo. Por otro lado, los personajes introvertidos, interiorizan su carácter; sus vivencias se basan en su propia intimidad.

Los personajes inestables tienen trastornos o sensibilidades más inconsistentes. En cambio, los personajes estables se aíslan de sus sentimientos y pasiones, se alejan de las situaciones que le generen susceptibilidad y conflictos. Estos elementos mueven al personaje a determinadas acciones o no hacia el exterior o su interior.

- El temperamento sanguíneo pertenece a un personaje extravertido estable. Se relaciona a la personalidad ideal, suelen ser objetivos, imparciales y sociables. Seguros de sí mismos.
- El temperamento colérico concierne al personaje extravertido inestable. Suele operar de forma impulsiva. Su desequilibrio genera rechazo.
- Los personajes con temperamento flemático son meditabundos, taciturnos, sensatos, entre otras. Calculan sus actos y discursos.

- Los melancólicos se relacionan a lo introvertido inestable. Son retraídos y sensibles. Disimulan sus sentimientos terminan provocando compasión.

Cada persona está sujeto dentro de estas cualidades, y en cada uno resalta un comportamiento de acuerdo a una situación que atraviesa. Estas cualidades marcan la empatía con el espectador, porque termina siendo consciente del accionar del personaje, siendo capaz de predecir sus actos. En síntesis, el perfil psicológico es el que más vincula al personaje y el espectador.

#### 2.1.5.1- El carácter del personaje

El carácter se cimenta conforme a la instrucción recibida, los pensamientos aprendidos y su carácter voluntario, cambiándolo si realmente lo desea. Al definir un personaje, se precisa o delinea su carácter. Los personajes pueden tener un carácter dominante, de acuerdo a sus cualidades, defectos costumbres, entre otras características. Esto se cimenta teniendo en cuenta su pasado y su presente.

El universo del personaje se construye de su vida íntima, profesional y privada. La vida íntima hace reseña a las relaciones sociales del personaje; es decir la correlación con las personas que lo rodean, su estado civil, sus amigos, su familia e incluso con desconocidos:

-La vida profesional es como se desarrolla la vida el personaje, si tiene o no trabajo y cuál es su posición económica, sus intereses o perspectivas profesionales, y el trato que posee con los individuos de su entorno.

-La vida privada es la que ahonda la personalidad. Por ejemplo, cuáles son sus actos cuando está solo y nadie lo ve, qué ambiciones tiene, cuáles son sus penurias, qué cosas lo aterrorizan, cuáles lo alteran, sensibilizan y cuáles lo crispan, entre otras.

#### 2.1.5.2-Biografía

Con lo anterior muchos guionistas, como McKee, recomiendan realizar una biografía de cada personaje, antes de la escritura del guion, así dicha construcción es coherente y consistente, y se puede regresar a ella mientras se escribe el guion. Generalmente la biografía sigue “la historia de su vida desde su nacimiento hasta el momento en el que empieza la historia. El escribirla lo ayudará a formar el personaje” (McKee, 1995:45). La idea es lograr plasmar los aspectos más relevantes de su vida, los cuáles, de algún modo, pueden influir en el relato. La biografía comienza a darle realidad

y volumen al personaje, pues comienza a tener un pasado. Este recurso puede ser útil también para los actores quienes, no sólo les basta como conocer lo que dicen los personajes, es indispensables para ellos tener más elementos desde los cuáles se ejecute la construcción.

### 2.1.5.3- Motivaciones de los personajes cinematográficos

El personaje está obligado en lograr metas, está colmado de motivaciones. Son formas de explicar su accionar frente a problemas, donde se puede ver la mentalidad y sus acciones; eso se refleja dentro de la acción dramática conforma la complejidad del personaje.

Un personaje<sup>1</sup> protagonista tiene objetivos sobre lo que quiere conseguir o anhela obtener. Esto forja marca la dirección donde se encauza la historia. Cuando la historia queda ordenada por las prácticas íntimas de los personajes, se convierte en una historia organizada por el personaje donde se reflejan sus experiencias y conflictos que completa la historia:

Sus protagonistas buscan un objeto próximo, externo y tangible, y el conflicto originado por sus metas se sostiene sobre las peripecias y giros de una acción principal encaminada a un clímax. Y esto no supone un detrimento para el tratamiento de problemas morales, creencias o comportamientos. (Sánchez Escalonilla, 2004:131).

Sánchez remarca la importancia en darle énfasis a los universos interiores de los protagonistas y la relación entre ellos. Estas circunstancias mentales otorgan libertad a la narración, concretando acciones y buscando soluciones para que:

En cierto modo, podría decirse que la acción de las historias guiadas por los personajes se parece más a la propia vida. No encontramos paradigmas en nuestra experiencia diaria, ni siquiera cuando la memoria reconstruye y ordena hechos del pasado. La vida cotidiana está integrada por un entramado de relaciones con otras personas, vivencias compartidas, trato amistoso, enamoramientos y, por supuesto, crecimiento interior. (Sánchez Escalonilla, 2004:133)

Un personaje decide sobre sus actos; Linda Seger (2011) define como las acciones físicas a los hechos que unen al personaje en la historia de forma concreta para que: “la motivación empuje al personaje dentro de la historia. Actúa como el detonante, al

---

<sup>1</sup> El personaje es una construcción encadenada de características, que lo hacen único dentro de una historia gracias a los deseos más profundos que tiene el personaje.

principio de la historia, que fuerza al personaje a verse envuelto en ella. Como cualquier detonante, la motivación puede ser física, de diálogo o de situación” (Seger, 2011:163).

La motivación es la mixtura de actos físicos y discursivos que estimulan al personaje en la historia, que termina siendo un impulso del personaje dentro de la trama. Cuando el espectador sabe la motivación del personaje empatiza con él o no. La motivación se marca desde la acción del personaje para conseguir su objetivo.

Como resultado de la motivación, el personaje comienza a moverse hacia una meta. El protagonista se encamina hacia alguna parte. Hay algo que desea. Del mismo modo que la motivación empuja al personaje hacia delante en una dirección específica, la meta lo arrastra hacia el clímax. (Seger, 2011:171)

Es necesario entender que detrás de todas las ambiciones está vinculado a la motivación y el objetivo; una motivación impulsa a cumplir una aspiración, contribuyendo al personaje a actuar de determinada manera frente a una variedad situaciones. Desde ahí ira en aumento la tensión en la trama de la historia y por consiguiente la situación anímica del personaje, es allí donde realmente se entenderá el verdadero sentir del mismo.

## 2.2-LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

### 2.2.1. Cine y literatura

El cine y la literatura tienen un vínculo histórico complejo que sigue vigente, ambos tienen lenguajes diferentes. La comparación entre ambos se realiza en cómo se cuenta la historia en cada lenguaje, donde se pueden descubrir similitudes y contrastes.

El cine<sup>2</sup> busca en la literatura explicaciones que consigan mostrar con imágenes estableciendo con el texto literario un diálogo crítico. Se produce una reciprocidad donde el cine trabaja como una forma de leer lo literario donde “entre cine y literatura existe un permanente diálogo en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos” (Sánchez, 2000: 32).

Cuando la jerarquía de un medio artístico es más alta que la otra se genera un problema que puede vincularse al prejuicio de entender al cine como producto artístico. Las relaciones literatura/cine se producen desde los comienzos del cine ya que la representación audiovisual de un texto literario ha sido un tema de disputa y polémica en los inicios del siglo XX.

El estudio de este prejuicio atiende a dos órdenes de problemas: “la ineludible existencia de una tradición comparativa, que nació con el mismo cine y, en principio, para explicar el cine y, paralelamente, la existencia de una tradición de relaciones conflictivas que ilustra bien el estatuto jerárquico en el que se sitúan nuestros objetos culturales” (Peña, 1999: 15).

Durante la segunda mitad del siglo XX, el vínculo entre literatura y cine se dirigieron a dos formas de vínculos: la influencia del cine sobre la literatura y las contribuciones de la literatura al cine. Cada expresión artística tiene una marcada diferencia una de la otra, las imágenes filmicas son esencialmente figurativas mientras que un texto literario propone retratos mentales. Esta característica marca la diferencia fundamental entre ambos lenguajes – la separación de una imagen visual y mental -.

Lo cinematográfico y lo literario tienen sus procesos específicos y complejos. Para poder vincular literatura y cine hay que entender como la forma y el contenido de cada una las aproxima y qué las aleja.

---

<sup>2</sup> Según Iuri M. Lotman (1970), está claro que el cine es un lenguaje, un sistema de comunicación de masas cuya base artística está determinada por la contradicción dialéctica entre los signos icónicos y convencionales que particularizan tal acto comunicativo humano.

Las aproximaciones teóricas entre literatura y cine enseñan una evidente falta de continuidad que afecta a la consolidación de un marco teórico pertinente: “esta discontinuidad parecería ser un efecto paradójico cuando se observa la marcada y creciente continuidad de estas mismas relaciones literatura y cine en el terreno de la creación y producción de fenómenos artísticos” (Pérez, 2003: 67).

La literatura y el cine se articulan y desarticulan. Cuando un realizador selecciona un texto literario para adaptarlo al cine presentando su propia visión e interpretación. En este sentido: “son convenientes las preguntas que F. J. Albersmeier que expresó sobre el propio objeto de estudio ¿puede el cine ejercer una influencia sobre la literatura? Y si es así, ¿en qué consiste esta influencia?” (Peña, 1999: 101).

Es necesario tener conocimientos de cada uno de los lenguajes para poder contrastar ambas disciplinas para concederle a cada una el lugar que le corresponda. Por eso se necesita investigar la correlación entre literatura y cine desde su especificidad estética producto de la observación del comportamiento de los lenguajes cuando actúan uno sobre otro.

### **2.2.2. Como pensar la influencia del cine y la literatura.**

El cine y la literatura tienen un punto en común: contar historias. Pero la manera con que el cine las cuenta lo aleja del relato literario. Este objetivo del cine no degrada en absoluto su esencia visual, su construcción.

En su análisis sobre este vínculo Andrei Tarkovski (1991) plantea que el cine no es un lenguaje. Tarkovski se percata cuando sostiene que “el guionista ha de ser consciente de que su guion es un producto semi terminado, y que en muchas ocasiones el director, destroza un guion para poder transformarlo en una película” (Tarkovski, 1991: 96).

El género forma parte de las construcciones subjetivas y de perspectivas que poseen tanto los escritores y los guionistas a la hora de plantear la particularidad entre cine y literatura. Mientras que el cine es breve y sincrónico con la acción; lo literario es espacial y reflexivo. Kracauer (1995) plantea que “el cine refleja de forma más directa que otros medios artísticos, la mentalidad de una nación y esto es, por dos motivos. Primero: un filme no es nunca el producto de un solo individuo, de ahí que el peso de las elecciones individuales e idiosincrasias sean menor. Segundo: el cine se dirige a la muchedumbre anónima y la atrae, de ahí que sea lícito suponer que los filmes populares o para ser más



precisos, los motivos cinematográficos populares, satisfagan deseos existentes en las masas” (Kracauer 1995:12).

El cine no se trata solo de una maquinaria ligada a nuevos modelos productivos, a nuevos mercados, a nuevas profesiones, a nuevos valores, sino también a un espejo de la sociedad, dispuesto a reflexionar sobre los componentes más secretos y las tensiones más sutiles. Ha ratificado su papel de testigo y de fuente; en una palabra, ha hecho del cine un documento esencial para comprender que cada cultura se representa a sí misma, sus alternativas y sus opciones:

El cine refleja no tantos los credos explícitos como las tendencias psicológicas, es decir, aquellos estratos profundos de la mentalidad colectiva que subyacen a la conciencia. En definitiva, el cine saca a la luz el silencio, lo escondido, lo subterráneo. Tomemos por ejemplo como “los gestos prescindibles del actor, precisamente por su condición marginal sacan a la superficie algo nunca confesado que no es otra cosa que la forma en que una persona se relaciona con las demás y con el mundo” (Kracauer, 1995:13).

### **2.2.3-. El lenguaje literario/filmico**

En el texto se narra, en el film se representa una historia. Ambos géneros son “artes de acción” (Eco, 1970: 198). Umberto Eco en sus estudios sobre el lenguaje literario y filmico señala que “la forma de un film y la forma de una novela pueden compararse puesto que ambas son artes de acción. Poseen la capacidad de estructurar una acción, de relacionar una serie de acontecimientos sobre una estructura de base” (Eco, 1970: 18). Eco se describe como cualquier texto retrata un discurso propio con diversidad de contenidos y significados.

Dentro de la consideración de Eco no forman parte de la historia ni la fábula ni el lenguaje ya que son estructuras traducibles a otro sistema de signos que: “así, por ejemplo, la fábula de La Odisea se puede contar con idéntica trama a través de una paráfrasis lingüística, una película o incluso de un cómic. Lo que no se puede parafrasear ni traducir fácilmente en imágenes son las palabras exactas, que forman parte del texto homérico” (Eco, 1970: 194).

La diferencia fundamental entre el lenguaje filmico y el literario reside en que el primero, narra a la par que representa, proporcionando al público la situación que intenta transmitir; por el contrario, la literatura únicamente relata donde se aumenta la

representación y visualización del lenguaje dado que: “el significante de la imagen cinematográfica es concreto, representacional y remite directamente a un referente; mientras que la palabra se suele situar en un cierto nivel de abstracción” (Sánchez, 2000: 33).

Lo literario se construye con palabras, mientras que el lenguaje audiovisual<sup>3</sup> implica la utilización de técnicas particulares en la distribución de la narratividad. La relación central entre lo filmico y lo literario es su condición de relatos; literatura y cine son considerados puntales para contar ficciones, prevaleciendo el concepto de estructura narrativa. El lenguaje literario se determina por ser un lenguaje sucesivo sin abarcar toda la realidad al mismo tiempo; mientras que el lenguaje filmico se describe porque es sincrónico, mostrando diferentes aspectos de una realidad. Desde allí la palabra literaria aparece en el cine junto con la imagen como medio de adaptación que “la palabra es acción, representación de acción o descripción, mientras que el cine posee el privilegio de mostrar, mostrar la acción, mostrar la descripción” (Faro, 2006: 38).

En sus investigaciones André Gaudreault y François Jost (1995) demostraron cuáles son las marcas frecuentes compartidas entre lo cinematográfico/literario. Los investigadores se interesan por la narratología modal y por la narratología de la expresión, remontándose a Gérard Genette; mediante una el desarrollo de conceptos claves de la narratología y el cine como el: relato, narración, narrador, punto de vista, temporalidad y espacialidad.

En lo cinematográfico se dan en paralelo diálogos, acciones y espacios que el relato, donde la acción acontece en el presente, mientras que la narración literaria necesariamente se refiere a acontecimientos pasados: “esa síntesis, la interrelación entre realidad e imaginación es la que hace que en el cine la verdad sea explícita, en ello radica otra diferencia entre lenguaje cinematográfico y lenguaje literario” (Gimferrer, 1985: 70-71).

Comenta Gimferrer que “el sentido de un film no hay que buscarlo en sus temas externos sino en el foco de interés del autor” (Gimferrer, 2005: 130). Esto es sin duda una prueba capital de que el cine actúa de forma diferente a la novela, lo que la distingue de ella. Es la primera pregunta que se plantea un verdadero director de cine, en la antesala

---

<sup>3</sup> El cine se plantea desde el montaje y la fragmentación de los planos. Dos de esos métodos son el *raccord* y el *montaje*. El *raccord* es un elemento de continuidad dentro del propio plano, o entre planos sucesivos, que permite la continuidad lógica de lo narrado. El *montaje*, constituye la ordenación de los planos de acuerdo con un orden temporal mediante el cual se asegura el encadenamiento de las acciones y se articula la significación deseada del relato.

de la realización haya novela o no, pues un tema es simple subsidiario de la mirada no es más que un instrumento del relato.

En el cine las cosas son lo que son y no pueden ser otra cosa siguiendo la terminología de Gimferrer, tendríamos que corregir que el cine es lo que es, el cine es lo que muestra. En fin, es indispensable saber marcar las diferencias de los lenguajes, es muy atractiva la reflexión de Barthes (1972): “la verdadera crítica de los lenguajes no consiste en juzgarlos sino en distinguirlos” (Barthes, 1972:14). Nuestra obligación es distinguir las diferentes vestiduras visuales del cine frente al ropaje literario. Se trata de entrar dentro del cine, pero no como si este formara parte de un laberinto, sino de un paisaje audiovisual donde reina la narración.

#### **2.2.4- Consideraciones sobre la adaptación cinematográfica**

Las investigaciones en torno al vínculo del cine y la literatura se centran en la adaptación cómo lo escrito se convierte en audiovisual sumado con el uso de otros sistemas de significación como el habla, la música y los sonidos.

La adaptación literaria al cine es un fenómeno que se inicia desde el surgimiento cine siendo un tema de discusión y polémica a lo largo de los años. La adaptación es una de las formas más frecuentes de relacionar y comparar la literatura con el cine.

La adaptación de textos literarios al cine compone un tema específico e interés, por ser la más empleada históricamente ya que “dicho fenómeno ha ido despertando la atención y el interés de los estudiosos que se han acercado al tema desde diferentes perspectivas, generando una extensa bibliografía en las últimas dos décadas” (Pérez, 2003: 27).

La adaptación es una vía de elecciones en el cual hay que delimitar la disección del texto original (elegir qué se conserva y qué se modifica) para establecer que importa acentuar: contexto, personajes, cadencia, acciones dramáticas, flujo del tiempo, y buscar paralelismos de expresión y ordenamientos de estilo.

La adaptación constituye la relación entre los dos medios literario y cinematográfico, a través de unas operaciones de narración diferentes al que el texto que sirve de base “la adaptación es el proceso por el que un relato, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura, en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes de otro relato similar expresado en forma de texto fílmico” (Sánchez, 2000: 47).

Sánchez Noriega (2000) define este proceso discursivo en el cual un relato mediante sucesivas transformaciones en la estructura literaria, modificada en otro relato muy similar expresado en un texto filmico. El teórico español hace uso de la narratología como marco teórico para el estudio de las adaptaciones. Tanto el texto literario y el filmico relatan una historia, utilizando una serie de procedimientos que llamamos discurso.

La influencia de la teoría literaria en el estudio de la adaptación cinematográfica ha contribuido notablemente al desarrollo de una metodología de análisis; es por ello que el cambio del texto literario al filmico prevé una resignificación del primero: una transformación enunciativa, retórica y espacio-temporal. Al tratarse de una operación de reescritura, ocurre lo que se sintetiza como un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y trasponer, “en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente” (Pérez, 2010: 27).

El cine se interesa por la literatura y viceversa, porque son lenguajes o manifestaciones privilegiadas, de lenguajes con objetivo similares, revitalizando recíprocamente, aunque tengan lenguajes y recursos distintos. Por ello la adaptación, según Gimferrer (2005), nos muestra dos problemas: uno es el de la equivalencia del lenguaje y del resultado estético obtenido mediante cada lenguaje.

Gimferrer (2005) explica que cuando examinamos una adaptación, debemos hacerlo por el resultado filmico, porque el cine y la literatura son medios disímiles que utilizan diferentes métodos de estudios porque “para ser fiel al libro, hay que traicionarlo y alterarlo de alguna manera por eso las relaciones entre novela y adaptación filmica deberán debatirse principalmente no en el terreno de las equivalencias del lenguaje empleado, sino en el de las equivalencias en cuanto al resultado estético obtenido” (Gimferrer, 2005: 65).

En las adaptaciones, en el texto tiene que ajustarse a su nuevo dispositivo generando nuevos símbolos para reflejar la emoción, el sentir y su forma de pensar de los personajes, para construir un efecto nuevo, un arte nuevo.

### **2.2.5- El guion cinematográfico**

En sus orígenes, el cine se apropió de diversos elementos de diferentes géneros fuera del mundo cinematográfico, a su vez, la investigación de los géneros cinematográficos no es más que una continuación del estudio literario. El estudio de los géneros en el cine, revela un instrumento que da cuenta de las transformaciones socio-

histórica; en las producciones fílmicas contemporáneas se indican no sólo cambios dentro de los géneros, sino una predisposición progresiva a su fusión.

Ninguna forma de escritura es tan determinante como el guion - texto nacido para ser llevado a la pantalla -, primero en la cadena que trasciende el proceso de la producción, palabra escrita que sucede en imagen. Según Manuel Gutiérrez Aragón, “cuando se escribe el guion se está ya pensando en la película, en las imágenes, en los actores y en todos los elementos que componen el film. No hay un texto literario que luego se pone en imágenes, sino un texto que las describe. Cuando se escribe un dialogo esto ya implícito si es un plano medio, un primer plano o un plano general” (Hernández, 1993: 271).

El guion, como proceso literario, ha sido eje de muchos intercambios de ideas, sobre la cuestión de su pertenencia o no a un género literario específico. Este debate se exalta el concepto de texto en tránsito para pensar al guion. En este proceso observamos como “el guion es un género híbrido a medio camino entre lo verbal y lo visual, entre lo puramente novelístico y lo específicamente cinematográfico, se trata de una pieza literaria que se redacta con la finalidad práctica de realizar la película” (Paz, 2008: 22).

La adaptación literaria al cine establece un nuevo cosmos de investigación para entender la proximidad y las diferencias entre estos dos campos expresivos. Lo literario se configura desde un discurso escrito de una historia narrada, mientras que lo fílmico traza procedimientos desde narraciones disímiles a los del texto literario que usa de base.

Como sostiene Carriere (1991), la diferencia entre hacer una novela y hacer una película reside en que un escritor no tiene muchas elecciones posibles cuando toma una dirección, mientras que para un guionista todo es posible. “La cualidad que define al guionista por encima de cualquier otra cosa es que siempre puede elegir entre varias posibilidades este en la página cuarenta o en la página ochenta. Por eso en cada golpe de timón el guionista se cerciora y si no lo hace otros lo harán por él lo que explica que la mayoría de los guiones sean realizados entre varios guionistas o que un solo guionista reelabore hasta en cinco ocasiones su propio guion” (Carriere, 1991: 92).

El problema de una adaptación, pues, no consiste en saber si se sirve o no al origen literario, sino en que lo que un cineasta proponga sea de verdad cinematográfico. El trasvase de la literatura al cine supone un salto modélico. Pasolini no admite que puedan compararse el cine y la literatura, ya que la literario usa un código de signos convencionales y arbitrarios basado en signos icónicos vivientes, es decir, el cine ni es

arbitrario ni convencional. Y mientras la literatura quiere expresar la realidad, el cine es la realidad misma. Pasolini sostiene que son dos lenguajes diferentes, pero los nivela en la comparación, en la adaptación.

### **2.2.6-. El guion adaptado: texto literario al cine**

La complejidad al adaptar el texto literario surge en como encajar lo original en medidas temporales que son completamente diferentes. Linda Seger (2000) distingue que son pocos los ejemplos donde un producto cinematográfico inicie y finalice donde lo hace el texto literario.

Uno de los puntos en común entre lo cinematográfico y lo literario se marca en el uso de los personajes. La concepción de personaje se halla en ambos dispositivos; el contraste entre el personaje literario y el cinematográfico se fundamenta que el primero es realizado solo para ser leído, y el segundo está hecho para ser interpretado para ser visionado y escuchado. Haciendo hincapié sobre estas diferencias, éstas pertenecen a las formas de representación de cada formato.

La relación entre un autor literario desde una perspectiva audiovisual es compleja ya que no es fácil aceptar los cambios para generar otra obra análoga. Linda Seger<sup>4</sup> afirma que “aunque duela, hay que recortar el material destinado a la pantalla. La realidad es que la novela es tan sólo una base para la creación del libro de cine; aunque en ocasiones la misma aporta todo: acción, estructura de personajes, y en otras oportunidades brinda una idea dramática o un estilo” (Seger, 2000: 71).

### **2.2.7-. Teorías de la adaptación: traducción y transcodificación**

Para el análisis de las teorías de la adaptación los formalistas rusos estuvieron en la vanguardia ya que desde esta corriente se destacó como: “un proceso de adaptación visto como una traducción, dejando a un lado la idea de escenificación” (Eikhenbaum, 1926: 198). Pasado el tiempo comenzaron a surgir nuevos términos y categorías sobre la adaptación como: la traducción, transcodificación, transposición y en el presente se estudia insistentemente el concepto de reescritura.

---

<sup>4</sup> En un ejemplo que Linda Seger (2000) relata en su libro cuenta las dificultades para adaptar la vida de un músico famoso para el cine debido a la intervención en el guion del propio músico.

Para ser considerada como una traducción de lo literario a lo fílmico, la adaptación debe generar en el público sentimientos equivalentes a la del texto original, gracias a los recursos fílmicos. Ana Alonso Fernández concibe la traducción como “una traslación de contenidos que elaboran una nueva estrategia comunicativa, por este motivo se produce una modificación de las circunstancias pragmáticas de la comunicación” (Alonso Fernández, 2004: 33).

Por otro lado, Jeremy Rifkin (1994) considera que no existen garantías de que el traspaso sea de un texto a otro sea total. El concepto de traducción<sup>5</sup> resulta inapropiado principalmente porque el cine y la literatura “son disciplinas que tienen códigos diferentes. Hablar de traducción supone un vínculo irremediamente sumiso con el libro original” (Wolf, 2005: 30).

Un segundo enfoque consiste en reflexionar que la adaptación es una transcodificación descrita por Iuri Lotman “como una recodificación de un tipo de acto de comunicación realizado por un emisor, que parte de ciertos códigos y sistemas de expresión para llegar a un segundo tipo de acto de comunicación con sus códigos y sistemas propios” (Lotman, 1970: 35). Para entender el significado que estos signos enuncian, es preciso por momentos descodificarlos con otros procedimientos externos. Lotman llama a este proceso transcodificación externa y afirma que cuando se transcodifica un texto literario se corresponden indagar parecidos fílmicos para el significado ajustado en el texto literario con parecidos exactos propios del texto literario. Cuando se ejecuta este traspaso de un dispositivo a otro, se transcodifica el significado de una forma artística a otra.

Teniendo en cuenta este pasaje, conseguiremos dos tipos de productos: uno tendrá un valor fiel texto literario en la que se basa, siendo una traducción; por otro lado, se puede sacar provecho con un significado totalmente diferente, siendo una adaptación del texto literario.

Estas prácticas se reorganizan en el hecho de que la adaptación se define por la transformación de un texto a partir de otro: siendo textos autónomos o por el contrario textos dependientes del original.

---

<sup>5</sup> Según Wolf (2001) “equiparar el proceso de adaptación con el de traducir implica creer en la obligación de sustituir para no traicionar; presupone que el adaptador realiza una variación del pacto suscrito por un traductor, quien debe encontrar equivalencias entre disciplinas o códigos diferentes” (Wolf, 2001: 35).

### 2.2.8-. Las marcas de la transposición: de la literatura al cine

La transposición a lo cinematográfico no consiste en una traducción, sino que se resignifica y transfigura lo que “implica una versión y una interpretación posible que el director o el guionista realizan del texto literario” (Ferrari, 2007: 15).

La transposición establece una reelaboración crítica transformando un texto literario en otro producto artístico. Sergio Wolf como en la transposición se le puede asignar mayor valor al escritor o al guionista “se descuida el interés que revisten los procesos del trabajo en sí mismos y las cualidades intrínsecas que tienen esos procesos en el lenguaje cinematográfico” (Wolf, 2005: 21).

La transposición echa por tierra ciertos sistemas pensando en otro, Sergio Wolf piensa como la literatura y el cine son disciplinas análogas y disímiles donde “son los modos de lectura, también son producto de las afinidades entre el mundo del autor y el del cineasta” (Wolf, 2005: 116).

Wolf diferencia los modelos de transposición articulados en la correlación texto original/texto adulterado o modificado. El investigador establece las siguientes modalidades en: “a) la fidelidad posible o la lectura adecuada; b) la fidelidad insignificante o la lectura aplicada; c) el posible adulterio o la lectura inadecuada; d) la intersección de universos entre director y escritor; e) la relectura o el texto reinventado; f) la transposición encubierta o las versiones no declaradas” (Wolf, 2005: 120).

Agustín Faro Forteza (2006) profundizó con sus teorías sobre la transposición filmica, para proponiendo una tipología. En este intento de sistematización, se distinguen cuatro modalidades:

- Transposición de máxima proximidad o transposición iteracional: Hay pocos ejemplos filmicos ya que esta transposición que mantiene la mayoría de las características del hipotexto literario). De esta manera el hipertexto resultante se acerca de manera notable al texto literario original (Faro Fortaleza, 2006:65).
- Transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación: Es una transposición habitual y frecuente en los ejemplos filmicos. Se hace una relectura del texto literario generando films con una mayor o menor proximidad con respecto al hipotexto literario (Faro Fortaleza, 2006:65).
  - Transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo: Tiene pocos ejemplos filmicos; tiene una cercanía con el hipotexto literario (Faro Fortaleza, 2006:65).
  - Transposición de máxima distancia o transposición intercultural: Esta modalidad construye un nuevo relato, un nuevo texto. Esta operación transpone las acciones



del hipotexto resignificando en una sociedad distinta, en esta modalidad adquiere mayor relevancia un nuevo contexto (Faro Fortaleza, 2006:65)

Faro Forteza trabaja al igual que Wolf en la búsqueda de su trabajo en la dialéctica de lo fidedigno versus lo modificado o texto original versus texto adulterado. En estas distinciones Faro Fortaleza agrega al debate sobre la transposición estas modalidades, para comprender y sistematizar la diversidad, en el pasaje de lo literario a lo filmico dentro del concepto de la transposición.

### 2.3- LA OTREDAD

El concepto del Otro ha sido analizado varias disciplinas académicas en diversas épocas sobre todo ha sido revalorizado en los estudios académicos desde la década de los setenta. Es muy complejo definir la otredad, el Otro representa un concepto relevante en la filosofía. Evidentemente existe una dificultad ética a la hora de pensar sobre la problemática del Otro, el debate sobre esta figura se basa en cómo se daña, posiciona y cuestiona.

Para establecer el origen de la otredad es obligatorio analizar el recorrido teórico del concepto examinando los numerosos usos de la noción del Otro en autores como Emmanuel Lévinas (2000) y Jacques Derrida (1989).

Toda la cuestión del Otro radica en salirme de mí mismo. Derrida esboza la importancia de la filosofía para entender lo imposible; desde allí la noción de la otredad y sus imposibilidades tienen otro lugar diferente. ¿Hay un Otro? Suponiendo el caso de su existencia ¿sigue siendo Otro? Si al Otro podemos nominarlo, nombrarlo, comprenderlo, capturarlo, domesticarlo, normalizarlo, hacerlo propio, fagocitarlo, comerlo, ¿sigue siendo otro? La misma o mera palabra Otro ¿no traiciona al otro? ¿No lo desotra?

El mundo occidental planteó y plantea la integración de lo diferente, esta integración es compleja ya que esa búsqueda de uniformidad social termina quitando la diferencias o a singularidad del Otro, en cierto punto esos planteos terminan escondiendo un dominio y un ejercicio de poder explícito o implícito que lo utiliza según lo necesita.

Derrida entiende la figura del Otro como un radical que excede los parámetros que rechaza y escapa de esa integración. Se puede entender figurativamente en palabras de Derrida la figura del Otro como la de un monstruo que nadie quiere ser ni tener cerca. Nosotros le tenemos miedo a ese monstruo porque creemos que estamos en peligro al

lado de él; a su vez existe un temor infundado de que conquisten lo propio. La otredad derridiana nos conduce a un terreno más dinámico y menos rígido sobre la otredad en la propia cultura. Hay una línea que aún no ha sido demarcada por el discurso de la otredad: ¿Por qué se trata al diferente (bárbaro, delincuente, marginal, extranjero) como un Otro radicalmente diferente a uno, si todo hombre es susceptible de ser diferente, pues ese Otro tiene los mismos derechos igual que los demás?, o ¿Por qué en la impartición de justicia el Otro como vulnerable normalmente se queda fuera de ella?

Para entender estos interrogantes se debe examinar al Otro dentro de las problemáticas sociales para un acuerdo social. El Otro aparece según Lévinas en el momento que se reconoce su ser “para el Otro” como un acto de pertenencia para dejar la individualidad para corresponder a un colectivo.

Emmanuel Lévinas parece ir de la mano con Derrida en cuanto al camino de la otredad. Sin embargo, Lévinas piensa la otredad como una presencia de un *ser* que no entra en la esfera del Mismo, ya que el Otro responde a aquello que no soy yo, a aquello que es anterior a mí y, gracias a lo cual yo soy quien soy. Para Lévinas el análisis del Otro “era una complacencia del ser, un desconocimiento del Otro. Si no se enfrenta el ser de la alteridad, y desconocen el movimiento hacia el otro sin retorno, no se lleva a cabo la separación del ser por el Otro” (Begrich, 2007: 72).

Indudablemente cuando se crea la imagen de un Otro supone la autopercepción de ciertos comportamientos y acciones hacia esa figura como forma de nuestra propia resistencia. Sin embargo, lo novedoso en la propuesta filosófica de Lévinas es la ruptura con la: “filosofía del poder, la ontología, como filosofía primera que no cuestiona el Mismo, es una filosofía de la injusticia. La ontología heideggeriana, que subordina la relación con el Otro a la relación con el ser en general, permanece en la obediencia de lo anónimo y lleva, fatalmente, a otra potencia, a la dominación imperialista, a la tiranía” (Lévinas, 2000:145).

Estudiar la otredad tiene varios niveles de abordaje social para Lévinas. El primero es distinguir y reconocer la existencia del Otro como principio de la condición humana, en segundo lugar, es reconocer la autopercepción del Otro, en tercer lugar, se basa en trabajar y admitir los tipos de relaciones existentes entre nosotros y los Otros.

A pesar de estos niveles la realidad nos muestra que el Otro no existe, es constantemente excluido; desde esta perspectiva Levinas entiende que: “si el Otro fuera, sería algo, y si el Otro es algo se vuelve un objeto para el Yo que se lo apropia, y en ese

acto lo fagocita, lo disuelve; así, el Yo se lo totaliza, hace pasar su Yo o su Mismidad como si fuese todo lo que hay” (Lévinas, 2000:155). Cuando entra en escena el Otro en una realidad donde se clausuran todas las líneas<sup>6</sup> que el Yo aplica se termina convirtiendo en una amenaza.

Desafortunadamente nuestra cultura cimenta la creación de un Otro para reforzar la imagen de quien detenta el poder. Así, se crea un muro invisible dentro de una totalidad que nunca desaparece ya que los otros esperan una respuesta.

Cuando hablamos sobre la importancia de que todos somos semejantes porque formamos parte de un todo: la humanidad. Sin embargo, a la par, existe una singularidad y particularidad individual. Hasta cierto punto, existe una igualdad y a la vez una diferencia, es necesario entender que para que exista la igualdad debe existir una diferencia. Por eso, cuando nos relacionamos con otro estamos transformando nuestra propia identidad y la propia dialéctica que tiene la relación de los Otros y Yo. En fin ¿Se puede conseguir separarse de los Otros? o ¿no es que seremos Otros también?

### 2.3.1- Humanismo de la otredad

Con Emmanuel Lévinas<sup>7</sup> se introducen nuevos conceptos sobre la otredad desde una perspectiva humanista. El filósofo introduce el planteo sobre el humanismo del otro: “el humanismo occidental no ha sabido nunca dudar de los triunfos, no ha sabido nunca comprender los fracasos, ni percibir una historia en la cual los vencidos y los perseguidos podrían aportar un sentido válido” (Lévinas, 1976:361).

La crítica a la filosofía basada en la identidad es el motor de las bases teóricas sobre la otredad de Levinas que revalorizan nuestra relación con los otros. Mayormente los textos de Lévinas trabajan en ese vínculo conflictivo con la otredad; siempre existe un problema con el Otro por las dificultades de entenderlo, aceptarlo y comprenderlo. Por eso quien detenta el poder pone en ese lugar de alteridad por la dificultad de asimilar ese vínculo.

Según Maurice Blanchot (2000) la importancia y el valor en los textos de Lévinas es inaugurar nuevas perspectivas filosóficas que dan un salto a la tradición ética basada

---

<sup>6</sup> El valor más importante para el Yo es su propia seguridad, toda búsqueda de sentido es siempre una búsqueda de seguridad, pero el otro golpea y desestabiliza.

<sup>7</sup> Levinas pertenecía a una familia lituana de origen judío. Durante la Segunda Guerra Mundial fue deportado a un campo de concentración. La mayor parte de su familia resultó aniquilada en Lituania.

en el Otro. Esta ética se sustenta en reconocer el carácter irreductible del Otro constituyendo el fundamento de su filosofía, así surge la “trascendencia del otro”<sup>8</sup>.

La otredad se introdujo como concepto para facilitar la comprensión del modo en que nosotros nos constituimos como sujetos. El Otro es un requisito previo para la formación de identidades no hay Yo sin el Otro. Desde allí es fundamental entender la noción de otredad para deducir al humano que no puede dominar la relación con el Otro: que uno domina al Otro. Lévinas precisa que “el Otro es precisamente lo que no se puede neutralizar en un contenido conceptual. El concepto lo pondría a mi disposición y sufriría así la violencia de la conversión del Otro en Mismo” (Lévinas, 1987: 25).

Levinas construye un cruce entre lo ético y lo político Desde esta perspectiva es fundamental entender que esta ética da valor primero a la responsabilidad que a la libertad. De ahí deriva el altruismo del sujeto atento al otro-ahí constituye lo esencial de la conciencia humana, sostiene que esta esencia reside en que “todos los hombres son responsables unos de otros, y yo más que los demás” (Lévinas, 1982: 133).

Es así como Lévinas propuso un humanismo<sup>9</sup> del otro hombre, del hombre que se responsabiliza y responde totalmente por el Otro: siendo responsable de él y que va más allá de nuestras acciones.

Por otro lado, Jacques Derrida otorga su visión del humanismo “el yo no puede engendrar en sí la alteridad sin el encuentro del otro” (Derrida, 1998: 16), trayendo el concepto de la deconstrucción como una corriente teórica de análisis, aquí se plantea un vínculo con la otredad desde una subjetividad vulnerable previamente constituida.

Derrida marcaba el legado necesario de Lévinas cambiando la filosofía contemporánea “el curso de la reflexión filosófica de nuestro tiempo, el de la reflexión sobre la filosofía, sobre lo que la orienta hacia la ética, hacia otro pensamiento de la ética, de la responsabilidad, de la justicia, del Estado, etc., hacia otro pensamiento del otro” (Derrida, 1998: 14).

El teórico argelino superando las teorías de su colega lituano Lévinas utiliza la deconstrucción para entender los procesos de dominación en nuestro trato con el Otro mirando más allá del humanismo Lévinasiano del Otro, representada por la desigualdad, el egoísmo y la no reciprocidad. En otras palabras, la otredad para ambos filósofos en

---

<sup>8</sup> Levinas llama trascendencia del Otro a este reconocimiento de lo que no se puede saber del otro y a la necesidad de respetar esa separación entre lo mismo y lo otro.

<sup>9</sup> El sentimiento de la humanidad reside en no en buscar el máximo beneficio propio, aunque sea a costa de perjudicar al Otro, como sigue ocurriendo hoy día.

estos procesos de dominio se revela una desproporción en esta relación asimétrica insistiendo en que el Otro me precede y me demanda: “cuestión de la cuestión, cómo dirigirse al otro y desde el otro, al otro del otro, cuestión de una cuestión que, ciertamente no es la primera (llega tras el sí al otro y el sí del otro) pero nada la precede. Nada, y, sobre todo, nadie” (Derrida 1998, 50).

La tolerancia se presentó históricamente como un concepto de igualdad entre las personas, sin embargo, el uso del concepto de la hospitalidad rompe con la tolerancia como expresión de las relaciones sociales. Derrida en la hospitalidad resalta la figura del extranjero para analizar la otredad; es el extranjero quien pone en duda a la en palabras de Derrida, “el extranjero sacude el dogmatismo amenazante del logos paterno” (Derrida, 2006: 13). Con esta figura se entiende que la hospitalidad nos demanda responsabilidad por ello es imposible pensar reducir al Otro de forma negativa.

La deconstrucción humanística de Derrida valoriza la importancia del tiempo para entender al Otro; desde aquí el teórico afirma que: “al no pensar lo otro, no tienen el tiempo. Al no tener el tiempo, no tienen la historia. La alteridad absoluta de los instantes, sin la que no habría tiempo, no puede producirse en la identidad del sujeto o del existente. Aquella viene al tiempo por el otro. Incapaces de responder a lo otro en su ser y en su sentido, fenomenología y ontología serían, pues, filosofías de la violencia” (Derrida, 1989:124).

### 2.3.2- Los rostros de la otredad

Socialmente denominado “portación de rostro” se exterioriza en cualquier tipo de sistema político; estas marcas se observan desde el color de piel, la vestimenta, el color del pelo, la edad, las muecas, el origen, si es reconocido o es excluido socialmente.

El rostro presenta la humanidad de la alteridad, su vulnerabilidad y fragilidad de su condición; ese rostro nos interpela; ver el rostro significa acceder a la persona desde su expresión más esencial. Efectivamente: no hay algo tan íntimo en el alma que no se exprese en el rostro (el rostro es, para la tradición hebrea, lo más propio de la persona).

Lévinas construye una fenomenología<sup>10</sup> del rostro: “mandato de la desnudez y la miseria del Otro, que ordena hacerse responsable del Otro, más allá de la ontología”. La

---

<sup>10</sup> Cuando vemos al rostro, vemos al rostro de Otro. Emmanuel Levinas eleva la categoría del rostro, como modo en que aparecen los Otros, a una categoría central de la filosofía. El pensamiento filosófico de Levinas tiene como propósito describir la aparición del objeto o el valor moral; es una fenomenología de la moral.

otredad, deriva de la experiencia del encuentro cara a cara, el rostro, termina siendo una manifestación del Otro ante uno. Lévinas<sup>11</sup> insiste sobre el carácter débil y ausente de protección que tiene el rostro. Estar frente al Otro equivale a estar con lo opuesto; de esta manera, el rostro nos visita cuestionándonos; nos visita interpelando nuestros poderes; nos visita subordinando.

El rostro se presenta en relaciones de dominio y poder, la relación con el Otro es asimetría; se fomenta un vínculo asimétrico entre nosotros y los Otros que necesita una reciprocidad para romper esa otredad o dominación hacia el Otro. Es en la proximidad del Otro, su rostro, la subjetividad se constituye en el movimiento mismo en el que le incumbe ser responsable del Otro hasta sustituirlo, es inicialmente rehén: “yo puedo sustituir a los Otros, pero nadie puede sustituirme a mí, tal es mi identidad inalienable de sujeto” (Lévinas, 1991: 96).

El Otro de Lévinas se presenta de esta manera, cara a cara, como experiencia original de la alteridad. El modo por el cual se presenta el Otro, que supera la idea de Otro en mí, llamamos, en efecto, rostro. El rostro es una metáfora para aludir a la expresión que demanda respuesta, a la orden de no dejar solo al Otro:

Quando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede describirlos, entonces usted se vuelve hacia el rostro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de encontrar al Otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos! Cuando observamos el color de los ojos, no estamos en relación social con el Otro. Cierto es que la relación con el rostro puede estar dominada por la percepción, pero lo que es específicamente rostro no se reduce a ella (Lévinas, 2000:71)

El rostro expresa, explica y se degenera permanentemente, en otras palabras, el rostro del Otro siempre me excede siendo improbable separarme de él ya que "es incontenible"(Lévinas, 2000:72); el rostro del Otro está amenazado porque es frágil e indefenso siendo rehén del dominante ya que “el rostro introduce en el mundo no desafía la debilidad de mis poderes, sino mi poder de poder. El rostro perfora la forma que, sin embargo, la delimita. Lo que quiere decir concretamente: el rostro me habla y por ello me invita a una relación sin paralelo con un poder que se ejerce, ya sea gozo o conocimiento” (Lévinas, 2000:79).

Quando el rostro de la otredad se encuentra ante uno, nos descentra o descoloca, nos hace desatendernos de nosotros mismos para abrírnos a la realidad. El rostro juega en

---

<sup>11</sup> Levinas decide abandonar el ser y adoptar la ética para pensar humano. Toda su metafísica se centra en la experiencia ética del rostro entiende la alienación como clausura y olvido del Otro.

todos los casos un papel preponderante en el acercamiento. Por un lado, está el rostro que me exige una mirada distinta, más cercana a la contemplación; por Otro lado, en el rostro aparece, se manifiesta, se expone el Otro.

El concepto que utiliza Lévinas para nominar este desnudarse es epifanía. El encuentro con el Otro no se anuncia, sino que ocurre, y ello incita a Lévinas a describirlo como una epifanía, que aviva el sentido de la responsabilidad infinita del yo para con el Otro:

La proximidad del Otro, la proximidad del prójimo, es en el ser un momento ineluctable de la revelación, de una presencia absoluta que se expresa. Su epifanía misma consiste en solicitarnos por su miseria en el rostro del extranjero, de la viuda y del huérfano (Lévinas, 1976:101).

El rostro que se me presenta es principalmente el rostro del pobre, del huérfano, de la viuda, del extranjero, paradigmas del Otro que sufre. Levinas utiliza el recuerdo personal para hablar del rostro de los excluidos, utilizando la imagen de las víctimas del genocidio nazi e ya que interpela nuestra conciencia moral y demandando una respuesta ética: “ lo que exijo a mí mismo no es comparable a lo que tengo derecho de exigir al Otro; esta experiencia moral, tan trivial, indica una asimetría: la imposibilidad radical de verse desde fuera y de hablar en el mismo sentido de sí y de los otros; en consecuencia, también la imposibilidad de la totalización” (Lévinas: 2005, 87).

Cuando nos ponemos en lugar del Otro nos convertimos en rehenes del rostro de la otredad sintiendo una responsabilidad moral por la dependencia que el Otro tiene de nosotros. El concepto de rostro establece la resistencia ética hacia el Otro ya que “la relación con un rostro me asigna una responsabilidad radical más acá de toda conciencia y de todo compromiso” (Feron, 1976: 66).

En conclusión, el rostro puede considerarse una máscara de la autenticidad. Hay algo de desnudez en el rostro. Por esto el rostro sobrepasa, como diría Lévinas, las características anatómicas para encontrarse con el ser; el rostro es un antídoto frente a la discriminación y al racismo. Hay diferencia entre el rostro y la cara: la cara es máscara, producto de los años de socialización. El rostro desenmascara la cara, la sobrepasa y conecta con la autenticidad, el vacío y la nada. Si la cara es máscara, el rostro es la posibilidad del desenmascaramiento infinito del ser y la nada.

### **2.3.3. Encuentro con el Otro: entre la tolerancia y la hospitalidad**

El Otro, por escribirse con mayúscula, refiere a una persona distinta a mi persona o a nuestra persona, sin embargo, como concepto o idea se convierte en un problema que llega a ser un asunto específico de la filosofía, porque desde ahí se gestan grandes interrogantes en relación con el ser humano y su humanidad, ya que desde el origen de este término o concepto, que ha sido utilizado para demarcar sujetos determinados y variados, nos recalca la complejidad de la comprensión que existe relacionada con las más diversas manifestaciones culturales del hombre, exponiendo de manifiesto con sus variadas acciones socioculturales la difícil tarea de definir las relaciones de ser parte de un mundo y ser parte de un no mundo

La tolerancia y la hospitalidad son analizadas como dos formas de aceptación de las diferencias (la primera interna, la segunda externa) en una sociedad política y se analizan como resultado y como productoras de una experiencia reflexiva de una propia extrañeza. Es necesario entender que frente al Otro existen dos vínculos: la tolerancia y la hospitalidad. Tolerancia<sup>12</sup>, se asocia a la idea de soportar. La tolerancia proviene del latín “soportar”, aparece del lado de la tradición cristiana. Postula una lógica donde, aunque la imagen de la otredad sea diferente a mí, debo “tolerarlo”, ya que el otro es un prójimo

Derrida examina el contacto con el Otro desde allí plantea una cuestión básica en las relaciones de poder y subordinación; por ejemplo, si nos aproximamos o no frente a lo extraño y lo ajeno. Al volverlo un igual lo vuelvo cercano, así el Otro pierde su otredad por la misma situación asimétrica de poder que representa una perpetuación constante de uno sobre el Otro. Evidentemente la apropiación del concepto de tolerancia genera unos parámetros sociales donde nosotros adaptamos al Otro: “si yo creo ser hospitalario porque soy tolerante, es que deseo limitar mi acogida, mantener el poder y controlar los límites de mi casa, de mi soberanía, de mi lengua, de mi cultura, de mi religión” (Derrida, 2004:3).

El Otro nos amenaza y nos desestabiliza. Por ejemplo, si alguien viene a mi casa y sus acciones son diferentes a las costumbres existen la opción de tolerar o echarlo; en ambos casos, lo niego como Otro:

La tolerancia es ante todo un acto de caridad. Caridad cristiana, por consiguiente, incluso si puede parecer que judíos y musulmanes se apropian de ese lenguaje. La tolerancia está siempre del lado de la razón del más fuerte; es una marca

---

<sup>12</sup> Hace referencia al grado de admisión, frente a todo lo que es contrario a nuestras costumbres; aunque el Otro sea muy diferente a mí, al Otro hay que tolerarlo, porque el Otro es un prójimo.



suplementaria de soberanía; es la cara amable de la soberanía que dice, desde sus alturas, al otro: yo te dejo vivir, tú no eres insoportable, yo te abro mi casa, pero no lo olvides: yo estoy en mi casa (Derrida, 2004:185).

El planteo de la ética de la tolerancia remarca y sobrevaloriza las diferencias de unos sobre otros. Sin embargo, la noción de la hospitalidad; involucra una acogida sin condicionamiento a lo extraño o extranjero, Derrida, postula:

Parece dictar que la hospitalidad absoluta rompe con la ley de la hospitalidad como derecho o deber, con el pacto de la hospitalidad. Para decirlo, en otros términos, la hospitalidad absoluta exige que yo abra mi casa y que dé no sólo al extranjero sino al otro absoluto, desconocido, anónimo, y que le dé lugar, lo deje venir, lo deje llegar, y tener lugar en el lugar que le ofrezco, sin pedirle ni reciprocidad ni siquiera su nombre (Derrida, 1997:31).

Como propuesta pedagógica la hospitalidad desde la acogida, el rostro se convirtió en tensión hacia la figura que representa la alteridad. La acogida del rostro y la hospitalidad, son lo mismo, si sólo el Otro puede decir sí. La palabra acogida<sup>13</sup> es sin lugar a dudas una de las más frecuentes y determinantes en las propuestas de Lévinas. Es preciso pensar la posibilidad de la acogida para pensar el rostro y todo lo que se abre y desplaza con él.

Que la subjetividad sea responsable para con el Otro y le deje ser significa que la subjetividad es hospitalidad, la esencia de la ética de Lévinas. En Lévinas, la hospitalidad significa que todo comienza por la paz; la hospitalidad viene a ser la ética misma y, al igual que la responsabilidad es ilimitada e infinita, la hospitalidad también lo es. En el recibimiento hospitalario se abre la puerta al extranjero, pero ya no condicionándolo como en la tolerancia. La hospitalidad implica la existencia de una diferencia radical: el Otro ya no es un igual sino un diferente. Es necesario (como plantea Lévinas) que el Otro sea una exterioridad irreductible al sujeto. Abrirnos a él es ir en contra de nosotros mismos.

El rostro se entrega a una acogida, a un recibimiento y la acogida recibió solamente un rostro: “la hospitalidad viene aquí a traducir, llevar adelante, reproducir, las otras dos palabras que la ha precedido: atención y acogida” (Derrida, 1998:40).

La hospitalidad se ofrece o no se ofrece al Otro, Derrida se pregunta si es necesario interrogar al que llega. Dialoga en este punto con Lévinas quien plantea que el lenguaje

---

<sup>13</sup> Si sólo el Otro puede decir sí, el primer sí, la acogida es siempre la acogida del Otro. La palabra “acogida” es sin lugar a dudas una de las más frecuentes y determinantes en Totalidad e Infinito de Lévinas.

es hospitalidad. Se cuestiona si la hospitalidad absoluta consiste en: suspender al lenguaje, al lenguaje determinado, al mensaje del Otro; por ello Derrida se pregunta:

Si la hospitalidad comienza ahí: ¿debemos exigir al extranjero comprendernos, hablar nuestra lengua, en todos los sentidos del término, en todas sus extensiones posibles, antes y a fin de poder acogerlo entre nosotros? Si ya hablase nuestra lengua, con todo lo que esto implica, si ya compartiésemos todo lo que se comparte con una lengua ¿sería el extranjero todavía un extranjero y podríamos hablar respecto de él de asilo o de hospitalidad? (Derrida, 2000: 21).

La idea sobre la hospitalidad absoluta nos permite transformarnos a nosotros mismos ya que el encuentro con el Otro no es calculado. Entonces, ¿cuáles son los problemas de la tolerancia y la hospitalidad?

Para entender la primera es obligatorio entender la subordinación de poder, porque quien tolera despliega su dominio excluyendo o integrando sobre el Otro, siendo el Yo civilizado, tolerante y racional frente al Otro considerado bárbaro, intolerante e irracional. Esta relación de subordinación no resuelve las diferencias, no transforma ni a uno ni al Otro; evidentemente si tolero solo para integrar forzosamente no hay un margen de integración posible.

Con respecto al segundo concepto, la hospitalidad simboliza el vínculo sin condiciones con lo extraño. Este concepto choca con la tolerancia que plantea relaciones asimétricas y de discrepancia; así la hospitalidad nos posibilita un acercamiento con el Otro. Claramente la hospitalidad no va a solucionar los problemas pre existentes con el Otro, sin embargo, nos ayuda a repensar y transformar el Yo, para comprender que al fin y al cabo todos podemos ser un Otro para alguien.

#### **2.3.4- La deconstrucción de la otredad en el cine**

La deconstrucción de un discurso artístico es un proceso complejo y dinámico ya que podemos reflexionar tanto del lenguaje como de la realidad: “el cine no copia de manera objetiva, naturalista o continuada una realidad que le es propuesta: recorta secuencias, aísla planos y los vuelve a combinar” (Derrida, 1988: 285).

Al deconstruir un discurso como el cinematográfico se crean nuevas significaciones; Para ello se debe desarrollar múltiples procesos de deconstrucción de representaciones sociales y estereotipos, lo que implica un fuerte compromiso de parte de sectores de la sociedad. La deconstrucción es una forma de práctica textual derivada de Derrida, cuyo objetivo es rechazar la palabra análisis o interpretación.

Es un hecho que el propio Derrida nunca discute su teoría de deconstrucción con referencia a guiones cinematográficos, pero es posible pensar como la teoría de la deconstrucción puede aplicarse para analizar diversos campos de conocimientos como podría ser los rostros de la otredad en el cine. Lo que los espectadores ven en la pantalla no se puede limitar a un significado lineal y singular. Por lo tanto, la teoría de la deconstrucción sugiere un nuevo escenario en el campo cinematográfico a través, del caleidoscopio de la deconstrucción.

El Otro nos interroga, nos debate, nos interroga y disputa. La cuestión de la otredad nos presenta una nueva ética para acercarnos a lo Otro. El Otro en su extrañeza trae muchos problemas; sería más fácil pensar que todos los hombres son iguales, pero concretamente todos son distintos, pero poseen los mismos derechos. Pero, ¿Se puede deconstruir al Otro desde el cine sin despedazar su peculiaridad?

### **2.3.5- Cuerpos no hegemónicos: Normalización de los cuerpos**

La deconstrucción en el cine cuestiona el papel que se le concede al cuerpo del hombre y la mujer en la heterosexualidad y señala el carácter normativo de la norma dominante, en la que las personas lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersexuales son invisibilizadas. Por otro lado, el valor del cuerpo disidente y su normatividad atañe diversas problemáticas como la gordofobia, homofobia y cánones de belleza en los jóvenes con las implicancias en la salud de los mismos (intervenciones médicas y enfermedades alimenticias).

Históricamente, con el comiendo de la modernidad el cuerpo comienza a ser determinante para ser aceptado o rechazado, representando la creación de un canon de los cuerpos. Con la separación de los cuerpos legitimados (enérgicos, dinámicos, ágiles, sumisos, productores y disciplinados) para trabajar y reproducirse; excluyendo a os cuerpos subalternos que no representan al canon.

Miche Foucault (2006 desde la noción de biopoder explica como la práctica llevada a cabo por los Estados modernos de explotar numerosas y diversas técnicas para someter lo corporal como control social. Esta perspectiva moderna sobre los cuerpos trajo separa lo corporal de lo racional “se convertía en un objeto de observación constante, como si se tratara de un enemigo. El cuerpo comenzó a inspirar miedo y repugnancia. Eran particularmente repugnantes aquellas funciones corporales que directamente enfrentaban a los hombres con su animalidad” (Federici, 2015:251).

La deconstrucción de la figura de los cuerpos no hegemónicos o disidentes posee diversas líneas de análisis. Para Merleau-Ponty (2008) hay que pensar la visión no “como una operación de pensamiento que levantaría ante el espíritu un cuadro o una representación del mundo, un mundo de la inmanencia y de la idealidad” (Merleau-Ponty, 2008:17). En ese instante de la relación del cuerpo con el mundo, en la dificultad de desligar, desunir a uno del otro, pensamos ese cuerpo. Un religar que implica que el “cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa” (Merleau-Ponty, 2008: 18).

Desde la deconstrucción de lo no hegemónico notamos como los cuerpos históricamente invisibilizados (por omisión o decisión) forman parte de un discurso invisibilizado, ya que la omisión o la integración forzada siguen existiendo como discurso. Por ejemplo, encontramos sentido a esas formas extremas que hacen estallar en mil pedazos a lo instituido: al heteronormativismo que se presenta en tantas y diversas instituciones que estructuran este mundo: “de tal modo que finalmente es el espectáculo entero del mundo y del hombre mismo los que reciben una nueva significación” (Merleau-Ponty, 2008: 19).

Judith Butler (1990), desde la filosofía feminista de la performatividad de los sexos, identidades, géneros y orientaciones nos explica, la necesidad de alejarnos del heteronormativismo sobre los cuerpos, legitimado por las estructuras de poder. El cuerpo es determinante para la identidad del Otro ya que lo no hegemónico o subalterno genera un sentimiento individual de rechazo al hegemónico para luego transformarse en un sentir colectivo.

La perspectiva moderna con respecto al cuerpo aplica un modelo sobre lo corporal fija lo dominante desde una visión occidental y heteronormativa respecto al cuerpo: “el cuerpo es un lugar socialmente construido, el cuerpo es un terreno político, de allí que el poder necesite normalizarlo, educarlo, reglarlo, moralizarlo, el patriarcado no acepta que el cuerpo pueda ser un lugar de aprendizaje, de placer y de conocimiento. El sistema niega al mundo de los afectos y de los deseos, estos dejados en libertad resultaría un peligro para su status quo. El poder determina los discursos y los cuerpos” (Algava 2009:19).

La asimetría en las relaciones de poder, atravesadas por estereotipos determinados y construidos históricamente, no permite aceptar e incluir a ninguna identidad corporal disidente. Desde allí, se explica como la normalización termina siendo el proceso donde

se integra y se excluyen a los cuerpos; así se terminan delineando los territorios del Yo y el Otro.

### 2.3.6- **Civilización y barbarie: Los enemigos para la construcción del estado**

Existen paradigmas históricos en todos los estados modernos una de las más marcadas es la dicotomía entre Civilización y Barbarie. Remite a una dualidad en general mal resuelta y deja un surco aún insalvable, marcado con sangre y fuego. La idea de civilizar la barbarie, de integrar a las comunidades incivilizadas al proyecto de la Modernidad, es un concepto que atraviesa casi toda la historia de América, y desde la colonización hasta la actualidad.

Desde distintos puntos de vista se puede subdividir en dualismos como el bien contra el mal, la ciudad contra el campo, el hombre contra la naturaleza, el individuo contra la sociedad, el nacionalismo contra el eurocentrismo, el futuro contra el pasado, entre otros.

El civilizador siempre necesitó buscar un enemigo común como tema central, los Otros, los ajenos, los que no podían formar parte del Estado moderno, aquellos de los cuáles nuestra propia identidad nacional debía ser su imagen especular. En principio, se puede argumentar como la cultura occidental<sup>14</sup> se ha basado en y ha necesitado de la exclusión de la otredad como operación privilegiada para instituir el Yo. Se puede pensar que la civilización, excluye del sistema a la barbarie como aquello que representa la amenaza.

El concepto de civilización, sintetiza los preconceptos sociales sobre sociedades anteriores “más primitivas” (Elías, 1993:57) frente a las contemporáneas respondiendo a una necesidad de aceptación o exclusión del extranjero.

Como punto de partida en Argentina durante el siglo XIX, Juan Bautista Alberdi, en sus bases constitucionales del estado nación revaloriza el concepto de gobernar es poblar y desde allí argumenta la importancia de la inclusión de población anglosajona y la exclusión de pueblos originarios: “Nuestra religión es europea. Sin la Europa, hoy América estaría adorando al sol, a los árboles, a las bestias, quemando hombres en sacrificio; y no conocería el matrimonio” (Alberdi, 1969:82).

---

<sup>14</sup> Los griegos les decían Bárbaros a aquellos extranjeros cuyas lenguas no entendían (se burlaban de su dicción ininteligible). El ser bárbaro se plantea como un Otro, a quien no puedo ni deseo conocer. No acepto su comportamiento y cultura diferente por ello representa un peligro para nosotros.

El proceso institucional argentino atravesó la dialéctica propuesta por Alberdi, desde ahí comenzó un largo proceso de transformaciones y reformulaciones dentro de la aceptación y exclusión de la otredad. La antinomia entre civilización y barbarie remite a otra significatividad más amplia y ordenadora: racionalidad versus irracionalidad. El Otro, el opuesto, será visto siempre como el irracional, en términos de Natalio Botana (1985):

De un modo u otro, por la vía de la coacción o por medio del acuerdo, un determinado sector de poder, de los múltiples que actúan en un hipotético espacio territorial, adquiere control imperativo sobre el resto y lo reduce a ser parte de una unidad más amplia. Este sector es, por definición, supremo; no reconoce, en términos formales, una instancia superior; constituye el centro respecto al cual se subordina el resto de los sectores y recibe el nombre de poder político (Botana, 1985:26)

Esas huellas de la barbarie forman parte de las bases de los estados nación modernos en Latinoamérica; en la actualidad esas marcas construyen una alteridad simbólica que se ha ido levemente o mayormente modificando, de acuerdo al rostro de la otredad y su legitimación. Desde allí podemos pensar en la negación o integración forzosa de la otredad como los únicos procesos para perpetuar un poder sobre el Otro o integrarlo modificando sus costumbres y sus características propias

### **2.3.7- El perseguido político: persecución y violencia del que piensa diferente**

Las dictaduras en Latinoamérica tuvieron consecuencias sociales profundas sobre la exclusión, tortura y persecución del Otro. La otredad en nuestra sociedad, particularmente en Argentina, tuvo una relación compleja de respeto e integración ideológica y política al diferente; a su vez en diversos momentos históricos los gobiernos no respetaron al Otro que pensaba diferente con respecto al poder dominante y hegemónico.

La dictadura cívico-militar argentina promovió y promulgo leyes para una defensa nacional y una lucha contra el subalterno o subversivo (palabra utilizada por los gobiernos). La historia argentina desde principios de siglo XX los gobiernos al poder utilizaron y construyeron una figura del enemigo a perseguir y aniquilar para luego disciplinar socialmente.

Las Fuerzas Armadas Argentinas, buscaron un enemigo a destrozar. Este enemigo estaba enquistado en la población ya que formaba parte de ella. Pensando un enemigo infiltrado como fueron: los anarquistas, comunistas, indígenas, sindicalistas, peronistas,

militantes políticos como los Montoneros (en la militancia peronista) o el PRT- ERP (dentro de la militancia marxista) fueron los más buscados dependiendo los momentos históricos. Las técnicas que aplicaban para destruir a este enemigo eran complejas: infiltración<sup>15</sup> en los colectivos o en la sociedad por parte de los mecanismos de seguridad oficial o parapolicial, detenciones arbitrarias, torturas o las ejecuciones ilegales.

El uso del poder exagerado se exterioriza la capacidad del Estado al actuar para perseguir, someter e imponer una moral y un comportamiento según Tomás Moulian (1997) en “la etapa terrorista es aquella fase de una dictadura revolucionaria en la que el derecho, que define lo prohibido y lo permitido, y el saber que define el proyecto se imponen privilegiando los castigos” (Moulian, 1997: 171). Las fuerzas represivas necesitaron de la justicia para aplicar sus planes de imponer su régimen autoritario. Estas políticas utilizan la fuerza en pos de desgastar mentalmente a sus enemigos para luego perseguir y destruir al que piensa diferente.

La fuerza social dominante maximiza públicamente situaciones defensivas para generar miedo y profundizar en la sociedad el rechazo hacia el Otro. Utilizando las grietas sociales preexistentes remarcan las diferencias entre el Yo y el Otro; así se genera una nueva reorganización ideológica territorial y política. Así, se reprodujo una imagen del subversivo para para marginalizarlo territorialmente, ya que el plan de las fuerzas de poder no era la tortura ni la aniquilación física, sino utilizar la otredad ideológica del Otro como un hecho ejemplificador de marginalización individual y colectiva para los que quieran seguir los caminos políticos del subalterno.

Para construir socialmente la imagen de lo subversivo o subalterno se creó un imaginario colectivo y una identidad que confronte directamente con ellos para justificar la exclusión y aniquilación de esa otredad negativa. Deshumanizar la otredad es el mecanismo fundamental para deshacerse del Otro y su identidad por parte de una fuerza de poder: “desde la derecha abundaron en la adjetivación negativa: lumpen-proletariado, cabecitas negras, descamisados, pasa a ser, en otros términos, la barbarie no extirpada, la temida barbarie residual” (Svampa, 1984: 320).

El prototipo del subversivo se valoraba por su posicionamiento político de izquierda, por ser joven, por ser representante sindical o por el hecho de tener un interés social. Para contraponer esas características a lo extraño se los acusaba sin motivos de ser

---

<sup>15</sup> El Otro considerado como revolucionario, era difícil de reconocer porque nada lo diferenciaba de un estudiante, un obrero o un vecino.

personas que iban en contra de los valores y morales establecidos (no ser católicos, mentirosos, izquierdistas, ser marxistas, infiltrados políticos, liberales, drogadictos, manipuladores). En definitiva, pensando desde esos rasgos una gran parte de la sociedad puede ser subversiva.

La otredad cuando pasa de ser condenada socialmente a ser condenada judicialmente permitió justificar la persecución por parte del estado. Al realizar integraciones forzadas bajo el amparo de la ley y bajo las excusas de restituir el orden y de “reorganizar la Nación” en nombre de un ideal de sociedad. Desde allí los militares tuvieron plenos poderes para aplicar un poder autoritario militar utilizando un frente en común para atacar al Otro subversivo y perseguido ya que “desafían a la occidentalidad cristiana” (Feierstein, 2014: 64).

La legitimación de una sociedad de la presencia de lo subversivo convence de forma maliciosa que el Otro puede ser un vecino, amigo, familiar, colega. A partir del uso propagandístico de los medios, se busca martirizar y encasillar a los arquetipos del subversivo; con un claro objetivo disuasorio sobre una parte de la sociedad que se resista al poder hegemónico y una búsqueda de generar un terror silencioso.

En conclusión, al fomentar la figura de un Otro como un enemigo frente a toda una sociedad forma parte del disciplinamiento social que busca estigmatizar, castigar y en el peor de los casos aniquilar. Los grupos de poder en el caso argentino, los militares, tuvieron un plan sistemático de utilizar el terror como forma de controlar y extirpar la otredad ideológica en Argentina abusando de su poder. Utilizando medios de comunicación, próximos al poder, se exageró grotescamente y alevosamente el odio hacia el Otro: desde una dialéctica del bien(militares) y el mal (el diferentes).

### **2.3.8- Discriminación, marginalidad y exclusión social de los estados modernos**

El marginal encarna la otredad, tanto por su extrañeza física y en sus comportamientos o como su extranjería; en cada momento histórico ser un marginal ha tenido diferentes consecuencias por parte del poder dominante que lo lleva a ser un marginado, La marginalidad es el reflejo de relaciones asimétricas de poder, que se profundiza en las diferencias económicas y sociales para el acceso a la educación, vivienda, servicios o de empleo. El Yo tiende a rechazar por temor que se reconozca la figura del Otro, es decir, “el reconocimiento de los derechos a formar parte de un sistema social, cultural y político en una situación de igualdad” (Grimson 1999: 15).



El Otro tiene ciertas características propias, para que lo marginen se crea un estereotipo que generaliza rasgos y acciones. Desde allí se construye en el imaginario social diversos contextos sociales que corresponden con la otredad: como situaciones de pobreza, inserción social o marginalidad. En la historia argentina se construyó la imagen del marginal como un no deseado, desechable y que no es funcional para la sociedad porque sus acciones características o comportamientos no cumplen con la moral o tradiciones establecidas.

El Otro es visto de forma negativa por el Yo, utilizando prácticas discriminatorias como la creación de imágenes xenófobas, racistas o clasistas. La exclusión social es la manifestación más extrema de la desigualdad social y muy esquemáticamente, se puede caracterizar porque un grupo social mediante el ejercicio del poder excluye a otros, lo que implica siempre procesos de clausura social y finalmente, es sinónimo de debilitamiento de la ciudadanía, lo que pone en entredicho los valores de la legitimidad.

Ahora bien, en una sociedad de clases aquel proceso de exclusión parte de la existencia de una clase o conjunto de sectores sociales dominantes a partir del ejercicio del poder. Tradicionalmente esta forma del ejercicio del poder, se legitima a partir de la ideología dominante. La crítica de ella permite ubicar el concepto de cultura dominante que es la que legitima tanto la explotación económica, la dominación política, como la exclusión social.

La marginalidad social se readapta y refuerza constantemente por la exclusión o integración del Otro como mecanismo social. Existieron épocas en argentina de mayor o menor integración dependiendo del contexto; durante la segunda se acrecienta la desigualdad, pobreza, iniquidad, violencia, segregación, abandono, prejuicios.

En el marco ampliado de la crisis políticas y económicas, el cine comenzó a explorar múltiples modos de figurar la otredad. El incremento de las disconformidades sociales se vincula con el surgimiento y desarrollo del neoliberalismo, ya sea a través de las dictaduras militares, como de los gobiernos electos democráticamente.

Las representaciones sociales del Otro desde el cine son maneras de interpretar y pensar nuestra realidad cotidiana; son instrumentos para comprender al Otro, al asignarle un lugar en la sociedad y encaminar nuestra conducta ante él. El cine se convierte así en representación, en "refiguración de la realidad, no realidad en sí" (Lukács, 1963: 175), que huye de la imagen como mero reflejo de la realidad para resaltar los elementos necesarios para que se produzca una comprensión real del Otro.

El extranjero, el delincuente o el pobre son encarnaciones de la otredad desde el cine argentino en diversos contextos sociales. Estos grupos considerados marginales forman parte de grupos más o menos homogéneos, con signos identitarios más o menos definidos, mientras que la exclusión es solo la consecuencia de afirmarse en la norma en relación a la imagen de la otredad.

Para Hugo Ratier (1976) la marginalidad social desde el cine se marca a través unicidad de las características que puede tener el Otro que son estigmatizados bajo el rótulo de: “villero, pobre, negro, cabecita negra, chorro, fórmulas que expresan un prejuicio de clase” (Ratier, 1976: 52). Las imágenes hechas sobre ellos dejan huellas que persisten a lo largo del tiempo, enraizándose dentro del imaginario social de la sociedad.

La sociedad construye diversos imaginarios sociales sobre lo extraño para categorizarlos y diferenciarlo. Existe un intercambio cotidiano entre el Yo y el Otro que generan una interacción que nos permite reflexionar sobre los Otros y su unicidad. Así, cuando nos encontramos con lo extraño existe un prejuicio y un preconcepto para categorizarlo y actuar contra él.

## **PARTE III: REPRESENTACIONES HISTÓRICAS DEL ROSTRO DEL OTRO**

### **3.1- LA ARGENTINA EN DEMOCRACIA**

#### **3.1.1- Los ochenta: Del autoritarismo político al revisionismo histórico.**

La etapa democrática argentina la inaugura Raúl Alfonsín el 10 de diciembre de 1983 dando comienzo una nueva etapa de la vida política, social, económica y cultural argentina. Esta etapa democrática rompe con la ilegitimidad dictatorial y de proscripción peronista de los gobiernos entre 1955 y 1983. El gobierno de Alfonsín marcó el cierre de un período caracterizado la violencia y el horror marcando un carácter “iniciático” de la democracia contemporánea. El gobierno tuvo la responsabilidad de gestionar la transición más difícil, desde el autoritarismo que el país había sufrido a lo largo de su inestable<sup>16</sup> vida política.

Un país conmocionado por el horror de la represión y el asesinato; privado de voz y representación; fuertemente endeudado por la fuga de capitales, la especulación económica de empresarios, la corrupción y la inversión sin sentido; con una inflación<sup>17</sup> cercana al mil por ciento; y humillada por la derrota en una trágica experiencia belicista, Argentina inicio su retorno a una democracia estable y de pleno derecho.

A pesar de las dificultades económicas del gobierno de Alfonsín, pudo establecer una ética para imponer una nueva política ética y una investigación por las violaciones de los derechos humanos por parte de la Dictadura militar. Con la eliminación del autoritarismo y la proscripción de partidos que el régimen que la Proceso Militar impuso; se constituyó una nueva política basada en el revisionismo histórico revalorizando el valor de los derechos humanos y la modernización de la sociedad política.

La primera decisión de Raúl Alfonsín fue la de abordar las terribles atrocidades del régimen anterior. En 1984 el creó una comisión de personas distinguidas para investigar las ilegalidades y la violencia estatal aplicada por la junta militar. El nombre de la comisión era “Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas” (Comisión Nacional sobre la desaparición de personas) o CONADEP (Romero, 2000,156).

---

<sup>16</sup> En seis ocasiones, los militares habían tomado las riendas del gobierno y control retenido durante la mayor parte de ese período. La ola recurrente de tomas militares se convirtió, en a su vez, cada vez más frecuente, más duradera, y más brutalmente represiva.

<sup>17</sup> En apenas tres meses, el número de australes en el dólar se había multiplicado por cinco, y la inflación aumento estrepitosamente.

Argentina es probablemente un caso paradigmático respecto a los derechos humanos. Es importante mencionar que la comisión argentina fue una la primera de su tipo en el mundo, y fue, por muchas razones, un éxito. El informe de la comisión se llamaba Nunca más: “El informe documentó la desaparición y torturas durante el Proceso Militar, aumentando en gran medida la conciencia de las violaciones de los derechos humanos documentado” (Hayner, 1994,78).

La intención del presidente Alfonsín con la CONADEP y los juicios de la junta tenía el objetivo de: "asegurarse de que lo que había pasado en Argentina no podría pasar en el futuro; para garantizar que nunca más una persona será sacada de su casa por la noche para ser torturado o asesinado por agentes del estado” (Alfonsín,1993:16).

Una de las principales críticas a los juicios de derechos humanos, no solo en Argentina; es el planteo que serían un peligro para esas democracias frágiles de los países. El argumento fue que los juicios socavar la democracia, pero esto no ocurrió “prueba de ello es que hoy la argentina ha tenido más juicios de derechos humanos que cualquier otro país en el mundo, mientras que en el al mismo tiempo disfrutando del período más largo ininterrumpido de gobierno democrático en su historia, con más de 30 años de democracia continuada” (Sikkink, 2007:45).

Viendo generales llevados ante la justicia por las violaciones de derechos humanos cometidas durante el régimen elevó la confianza del pueblo argentino en el sistema: “los juicios fomentaron la percepción en los ciudadanos comunes y corrientes que el sistema legal de Argentina puede juzgar a cualquier persona incluso líderes poderosos de la junta, responsables de sus crímenes” (Sikkink, 2007:45).

Desafortunadamente, esta confianza fue minada cuando el presidente instó al Congreso a aprobar las llamadas "leyes de amnistía", las leyes de “Punto Final” en 1986 y la de “Obediencia Debida” en 1987. La ley de Punto Final limitó el período de tiempo en que los juicios podría llevarse a cabo, mientras que la Ley de Obediencia Debida limitó el procesamiento a oficiales al mando Estas medidas sirvieron para exonerar a la mayoría de responsables de las violaciones de derechos humanos de los años de la junta: “las Madres de la Plaza de Mayo protestaron estas limitaciones legales mostrando evidencias de otros cientos de casos de asesinato y tortura” (Rock, 2002:7).

Alfonsín fue puesto en la difícil posición de arriesgar otro golpe si no aplaca a los miembros de la Militar, mientras se arriesgaba a perder su apoyo popular si enfurecía al argentino personas mediante la amnistía a los responsables de las violaciones de derechos

humanos. Teniendo esa dificultad Alfonsín planificó ciertos límites judiciales: “un límite a la inestabilidad pública provocada por el poder judicial investigaciones y procedimientos; un límite en el período de tiempo de los ensayos; y un límite sobre las categorías de personas consideradas responsables de conductas delictivas” (Alfonsín,1993:16).

El manejo de la cuestión económica surgió como una de las cuestiones clave del gobierno de Raúl Alfonsín. La situación era de una capacidad productiva seriamente. Dañado por las políticas económicas neoliberales llevadas a cabo bajo el Proceso militar. La economía argentina se hundió a límites inexplicables siendo inviable el pago de deudas y afectando a la sociedad civil con una creciente inflación (anticipo de la hiperinflación). El estado se encontraba en una situación de crisis, y quiebra virtual.

El instrumento destacado de la política económica fue el Plan Austral (junio de 1985). El fracaso de este plan fue causado en gran parte por la imposibilidad de llevar a cabo reformas estructurales reales, y por la inconsistencia del gobierno siguiendo su curso de acción con respecto a las diversas presiones sobre él.

Los meses de 1989, afectaron considerablemente el resultado de las elecciones presidenciales. El fracaso del Plan Austral fue la causa principal de desestabilización de la política económica. La crisis fiscal fue creando las condiciones de acción colectiva que llevarían a la hiperinflación. El gobierno se vio obligado a endeudarse a medida que aumentaba la desconfianza de los operadores

El gobierno de Menem optó por un esquema ortodoxo de política económica neoliberal aceptando la crisis final del modelo estado céntrico y transformó su herencia discursiva hacia el credo neoclásico. Ejemplo de ello, fueron las privatizaciones, que tuvieron como finalidad la retribución hacia los grandes grupos económicos que habían perdido su posición como proveedores estatales.

El presidente Alfonsín renunció cinco meses antes de su traslado programado de poder debido a varios problemas, incluyendo manifestaciones callejeras, hiperinflación, y la percepción de que era incapaz de implementar algunas políticas.

Menos de seis años de ganar las elecciones, el gobierno del Partido Radical fue derrotado en las urnas. Carlos Menem, quien fue elegido el 14 de mayo de 1989, reemplazó a Alfonsín y se hizo cargo de la presidencia de Argentina el 8 de Julio de 1989.

En 1989, antes de que asumiera el cargo, Menem instó a Alfonsín a "resolver el asunto militar" (Mallinder, 2009: s/n) al otorgar indultos o promulgar leyes de amnistía,

pero Alfonsín se negó. En septiembre de 1989, en una entrevista televisada el presidente Carlos Menem anunció su intención de dar indultos a los militares. Él utilizó indultos en lugar de leyes de amnistía porque, de acuerdo con la ley, podía otorgar los perdones a como presidente sin aprobación del congreso: “Menem siguió la teoría de los dos demonios emitiendo indultos para miembros del ejército y miembros de los grupos guerrilleros” (Mallinder, 2009: s/n).

El justicialismo, logra llegar al poder apostando al pragmatismo político y a un fuerte liderazgo, el de Carlos Saúl Menem, quien supo encapsular sus propuestas de gobierno ante la crisis económica de 1989. Menem acoge un modelo económico neoliberal creando con los grupos de poder que intervienen la economía.

El gobierno de Menem optó por un esquema ortodoxo de política económica neoliberal aceptando la crisis final del modelo estado céntrico y transformó su herencia discursiva hacia el credo neoclásico. Ejemplo de ello, fueron las privatizaciones, que tuvieron como finalidad la retribución hacia los grandes grupos económicos que habían perdido su posición como proveedores estatales.

### **3.1.2- Los noventa: Del nuevo orden neoliberal menemista a la crisis social.**

La victoria de la Unión Cívica Radical en 1983 fue un duro golpe para el peronismo. Al perder las elecciones los peronistas trataron de reorganizar nuevamente la bases de su estructura partidaria con el objetivo de evitar una desintegración política; para luego pasar a un proceso de autocrítica para cambiar la imagen y los métodos políticos del partido. Un número significativo de políticos peronistas, liderados por Antonio Cafiero y Carlos Saúl Menem, eligieron a este último y crearon una nueva ala conocida como "Renovación Peronista".

Tras llegar a la presidencia en 1989 Menem dio un vuelco de sus promesas electorales nacionalistas y populistas, fuertemente arraigadas en el legado histórico del peronismo, con un plan económico de corte neoliberal. El contexto en el que Menem realizó su giro político era, como se dijo, el de la crisis hiperinflacionaria del final del mandato de Alfonsín, por lo que el margen para cumplir, desde el gobierno, con los postulados justicialistas era percibido como exiguo. Sin mayores dilaciones, Menem comenzó a ejecutar las reformas económicas de liberalización que venían siendo exigidas por los organismos financieros internacionales a cambio de oxígeno político y crediticio para el nuevo gobierno. Cuanto mayor era la presión internacional, también mayor

resultaba la respuesta simbólica y práctica de adhesión de Menem al liberalismo económico y el recurso a decisiones de autoridad para ejecutar las reformas

Las ironías de aplicación de políticas de corte neoliberal fueran instituidas bajo un presidente peronista. Provocó un cambio en la lealtad de la base social tradicional del peronismo entre los argentinos. Entonces, para continuar con sus políticas reformistas, Menem comenzó a construir coaliciones reformistas en su proceso de construcción de consenso. Menem también fue capaz en la construcción de consenso a través de la gestión del congreso y el poder judicial.

En marzo de 1991, la administración de Menem implementó un plan económico conocido como el Plan Cavallo, que lleva el nombre del Ministro de Economía Domingo Cavallo. Este plan tenía un parecido sorprendente con el de las políticas económicas aplicadas en la dictadura militar por el economista Martínez de Hoz. Esto se debe a que ambos eran fundamentalmente neoliberales, como lo reflejan sus tres elementos principales: desregulación financiera, reforma del estado y liberalización del comercio, por no mencionar el sesgo general a favor del capital.

La fórmula enraizada en el mito del "libre comercio"<sup>18</sup> desafortunadamente prevaleció durante el gobierno de Menem, al igual que en el gobierno militar. La administración de Menem se comprometió con un modelo de acumulación con base en finanzas y agroindustria, sacrificando la fabricación y produciendo así una ola de desindustrialización.

Las privatizaciones de empresas estatales tuvieron un impacto significativo en el desempleo en Argentina, especialmente en las provincias. Un total de más de 110,000 trabajadores fueron despedidos<sup>19</sup> entre 1990-1993 (Romero,2000).

El modelo económico argentino incluyó, además de los ajustes económicos y las reformas estructurales, la convertibilidad. Domingo Cavallo anunció un plan que cambió el signo monetario constituyendo un peso igual a un dólar (para lo cual se fijaría la obligación de que el Banco Central mantuviese una relación entre las reservas y la base monetaria). El gobierno de Carlos Menem optó por un modelo económico tripartito: ajuste económico, reformas estructurales y convertibilidad, y por enfrentar la globalización financiera con un tipo de cambio fijo.

---

<sup>18</sup> El compromiso con la liberalización del comercio mediante la reducción arancelaria y la eliminación de las barreras arancelarias, a fin de obligar a la industria argentina a competir internacionalmente.

<sup>19</sup> Este aumento del desempleo tuvo el mayor impacto en las provincias más pobres.

Para realizar el plan de la convertibilidad se equiparó el peso argentino con el dólar. En consecuencia, la posibilidad de emitir moneda nacional está condicionada por la disponibilidad de esa moneda dominante. Estas reformas neoliberales se han caracterizado por los estudiosos como “las más rápidas y de mayor alcance” en toda América Latina y quizás en el mundo.

A pesar de todas estas reformas y nuevas políticas, Argentina enfrentó una situación difícil en 1994 cuando la crisis internacional redujo las entradas de capital a los mercados emergentes como la argentina. La gradual sobrevaluación de la moneda nacional y el crecimiento del déficit comercial que resultó del programa de estabilización hizo a Argentina extremadamente vulnerables a los cambios en el clima financiero internacional.

Tras la reelección para un nuevo mandato de Menem (1995-1999), los argentinos entendieron que la recesión y la desocupación se triplicó (llegando al récord del 18% de la población activa), en comparación al lanzamiento del plan de Convertibilidad en 1991. Semejante tasa de desempleo resultó indigerible para un movimiento cuya identidad se había construido en torno a la justicia social.

Durante los meses previos a las elecciones presidenciales, los candidatos en pugna ratifican sus estrategias. De la Rúa afirma la importancia de respetar el pago de la deuda externa, mantener la convertibilidad y sostener las privatizaciones, al tiempo que centra su prédica en la condena de todos los corruptos y el necesario adcentamiento de la gestión pública. Por su parte, también el candidato peronista Eduardo Duhalde evidencia falta de propuestas que impliquen una transformación económica y social profunda.

Economistas aconsejan de abandonar el plan de la convertibilidad, antes de que el modelo estalle, sin embargo, el gobierno al poder y la oposición mantienen el modelo económico.

En 1999 la fórmula de la Alianza (Fernando de la Rúa - Chacho Álvarez) derrota al Partido Justicialista poniendo fin a los gobiernos menemistas. La década menemista dejó un saldo social y económico destructivo con un aumento gigantesco en los índices de indigencia y pobreza. El endeudamiento externo ha aumentado notablemente generando una notable desocupación y aumento del trabajo informal debido a la destrucción del empleo frente a una cultura del libre mercado que benefició a los oligopolios empresariales.



Cuando Fernando De la Rúa asumió el cargo de presidente en diciembre de 1999, Argentina estaba experimentando una recesión de más de un año. En su primer año, se enfrentó a una tarea aún más difícil de evitar la crisis económica inminente debido a una serie de factores que incluyen un creciente déficit comercial, en parte causado por la junta monetaria y una deuda externa que estaba fuera de control.

El paso crucial o el cambio de catalizador de la recesión a una depresión provino de la negativa del FMI a proporcionar un pago previamente acordado, desde ahí los bancos no pudieron sostener la fuga de capitales frente a esa futura devaluación.

Para algunos especialistas académicos quizá fue difícil comprender el fracaso del Plan de Convertibilidad después de su éxito inicial. Incluso para el FMI y el Banco Mundial resultó incomprensible la profundidad y aceleración de la crisis argentina en 2000 y 2001.

La situación era de una crisis inédita que se caracterizaba por la bancarrota financiera del Estado, la quiebra del sistema financiero, la convocatoria de acreedores o el default (no pago) de empresas privadas, el desconocimiento de los contratos con el congelamiento y la desvalorización de los ahorros de millones de argentinos, la desaparición de la unidad monetaria como reserva de valor y su escaso uso para las transacciones, y una depresión económica sin antecedentes (Seaone, 2003:16)

El presidente De la Rúa reorganizó su gabinete, devolviendo a Domingo Cavallo como Ministro de Economía. Sin embargo, probó una serie de políticas tanto ortodoxas como heterodoxas en vano.

A mediados de 2001, el desempleo se acercaba al 20%, y este fue un factor importante en la continua expansión del movimiento de trabajadores desempleados o piqueteros en las provincias y también en Buenos Aires. A medida que avanzaba el año, la crisis pendiente se avecinaba, gran parte de la industria se cerró, el desempleo y la pobreza siguieron aumentando.

Las huelgas generales se propagan por todo el país, a medida que la ira popular aumentaba contra el Ministro de Economía Cavallo y el Presidente De la Rúa. La rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 explotó por los aires un sistema que estaba condenando a grandes masas de la población a la miseria planificada, al hambre y a la exclusión. Hambre que se veía con la violencia de los saqueos, miseria que se demostraba con la lucha entre pobres y la exclusión que se veía reflejada en el abandono total de un Estado que solo estuvo presente para reprimir a la sociedad civil.

Ese 19 de diciembre, cuando los saqueos se propagaban por todo el país, y la gente buscaba alimentos para poder sobrevivir a la crisis de un sistema desigual, el gobierno de Fernando de la Rúa declaró el estado de sitio. En todas las ciudades del país salió la sociedad a reclamar con sus cacerolas haciendo ruido o tan solo con su presencia para manifestarse contra la decisión de sitiar el país y en repudio a las políticas desarrolladas en dos años de gobierno que habían colaborado en aumentar la crisis social y económica que había dejado el menemismo.

Con todo este contexto de rebelión e insurrección popular en la Plaza de Mayo, Cavallo y De la Rúa se vieron obligados a renunciar, escapando en un helicóptero el 20 de diciembre. El gobierno de la Alianza, comandando por De La Rúa, de esta forma, es el gobierno que mató más personas en la represión a movilizaciones populares con 39 personas asesinadas tras la brutal represión ejercida por el Estado.

Después de dos semanas de disturbios, saqueos y protestas y el paso de cinco presidentes diferentes. Con la llegada de Eduardo Duhalde al poder, logró resistir la tormenta y evitar otra crisis social aguda, manteniendo así la paz hasta que Argentina firmó un acuerdo interino con el FMI en enero de 2003.

Ante la crisis del modelo neoliberal, el gobierno optó por un cambio de rumbo que tomaba el camino propuesto por los sectores dominantes menos comprometidos con el capital financiero: rechazó la dolarización de la economía argentina y realizó la devaluación: “el nuevo modelo se autodefinió como Neodesarrollismo, esto es, un modelo de economía de mercado agroindustrial, minero y energético abierto” (Godio, 2003: 56). Durante el primer semestre de 2002, esta transición económica se fue definiendo en arduas disputas y negociaciones sectoriales. Las primeras medidas del gobierno, la devaluación y la pesificación asimétrica de los depósitos y créditos, “habrían de convertirse en los ejes centrales de la lucha entre los más poderosos a fin de resguardar sus prebendas, transferir ingresos de un sector al otro y, especialmente, el peso de la devaluación y de su propio endeudamiento al resto de la sociedad” (Peralta Ramos, 2007: 379).

Duhalde llega al poder buscando el apoyo de varios actores sociales: como la clase media furiosa, la banca, el empresariado desconfiado, y sobre conseguir el apoyo del FMI y, así, sostener sus medidas económicas. En la medida en que se avanzó hacia un proceso de pesificación económica, Duhalde procuró ir atendiendo las demandas económicas, sosteniéndola como una prioridad política. Sin embargo, el gobierno de Duhalde jamás

pudo acercarse a las demandas sociales marcadas por el malestar social, exclusión social y una marcada estigmatización social. Un suceso fue clave para marcar la pérdida de poder y legitimación social de Eduardo Duhalde fue la masacre de Avellaneda.

Con la masacre del Puente Pueyrredón ocurrida el 26 de junio de 2002 por parte de las fuerzas policiales amparado por el gobierno, desatada sobre las organizaciones de desocupados que cortaban dicho puente de Avellaneda y que dejó decenas de heridos, la primera violación por las fuerzas seguridad a un local partidario desde la dictadura y el asesinato de los militantes Maximiliano Kosteki y Darío Santillán.

El 26 de junio de 2002, una protesta piquetera en el puente Pueyrredón, en Avellaneda, fue duramente reprimida y en su transcurso fueron asesinados los manifestantes Maximiliano Kosteki y Darío Santillán a manos del jefe del operativo policial. En ese contexto Duhalde anunció el

El adelantamiento de las elecciones para abril de 2003. Como candidatos con posibilidades se presentaron tres candidatos peronistas (Menem, Kirchner y Rodríguez Saa) y dos ex radicales (López Murphy y Carrió) Con ello se constataba una nueva situación política: el fin del “bipartidismo” estricto, las elecciones no se iban a dirimir entre dos partidos y aliados circunstanciales como había sucedido desde la recuperación democrática, sino entre un abanico más amplio quizás no de proyectos, pero sí de candidatos.

Eduardo Duhalde, adversario tenaz de Menem, hizo ensayos sucesivos para encontrar un sucesor hasta que apenas tres meses antes de las elecciones promovió la figura de Néstor Kirchner. Con los resultados de la elección quedó claro como los votos hacia Kirchner, se formaban parte del rechazo a la vuelta del menemismo.

Ante la evidencia de la derrota anunciada de Carlos Menem, pese a su primacía en la primera elección desistió de presentarse al ballottage y Néstor Kirchner fue proclamado presidente, a pesar de la victoria el presidente gozaba de una baja legitimidad visto en la cantidad de votos y su injerencia territorial.

### 3.1.3- Del 2003 al 2007: Del estallido social a la hegemonía kirchnerista

La crisis del 2001 “estuvo recorrida por demandas múltiples, por un lado, un llamado a la solidaridad y la auto-organización social, y por otro un llamado al orden y retorno de la normalidad” (Svampa, 2008). Con el nuevo gobierno y una sociedad fraccionada se empezó a buscar una recomposición social y económica. El kirchnerismo como movimiento político busca plantear una consigna de: “por un país en serio, por un país normal” (Svampa 2009).

Entre la tensión por las continuaciones y quiebres entre propios peronistas se buscó articular un nuevo modelo. Nestor Kirchner se topó con varios retos económicos y sociales; así se planteó reformar un sistema financiero deteriorado, a su vez la importancia de negociar la deuda con el FMI, y el reto más importante en cómo actuar frente a problemáticas complejas como la pobreza y el desempleo.

Kirchner, tenía bien en claro que debía trabajar estas cuestiones en los primeros cien de mandatos debido a su baja legitimidad política e influencia económica de su gabinete. Algunas de sus acciones fueron acertadas para mostrar cuáles serían los pasos a seguir durante ese gobierno.

El gobierno kirchnerista se alinea con las políticas latinoamericanas cercanas a un progresismo que rechazaba las políticas económicas neoliberales: los primeros grandes cambios se plantean en el recambio en la Corte Suprema de Justicia<sup>20</sup>, la implantación de una política<sup>21</sup> de derechos humanos frente al menemismo y por aplicar una política económica heterodoxa.

En el plano discursivo, el gobierno se posicionó en la vereda opuesta al neoliberalismo. Apuntó a enfatizar en la justicia y la inclusión social como derechos que debían recuperarse, a reforzar la figura del líder y a señalar como objetivo la redistribución del ingreso mediante una “coalición interclases” (Svampa, 2005: 112).

El gobierno busca generar una recomposición en la justicia social, esa búsqueda trajo aparejado mayor apoyo social y legitimación política. Se destaca lo enunciado por él en su discurso de asunción el 25 de mayo del 2003: “Formo parte de una generación

---

<sup>20</sup> Kirchner reemplazó la cúpula del ejército; designó nuevos jueces en la Suprema Corte de Justicia, órgano desacreditado por haber perdido su autonomía y estar vinculado al menemismo.

<sup>21</sup> Se aprobó en el Congreso la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, habilitando el juzgamiento de los militares por los acontecimientos de la dictadura y la reapertura de procesos que habían sido iniciados previamente, los temas de derechos humanos pasaron a tener una importancia central en su gobierno.

diezmada, castigada con dolorosas ausencias; me sumé a las luchas políticas creyendo en valores y convicciones a las que no pienso dejar en la puerta de entrada de la Casa Rosada” (Kirchner, 2003: s/n). Kirchner intenta transmitir mediante este enunciado sus valores y el estilo que llevará en su gobierno identificándose como parte de esta generación dañada y castigada por los años de la dictadura.

La economía tuvo un rol muy importante en el afianzamiento de Néstor Kirchner en el poder; por ello aprovechando el concepto internacional en el orden económico: “el kirchnerismo incorpora una novedad en el terreno discursivo lo ubicaría en el espacio de la centroizquierda, que es el cuestionamiento a los grandes monopolios, a las empresas privatizadas, al FMI, entre otros” (Borón, 2004,134). Otro elemento gravitante fue el desendeudamiento, es decir el pago por parte del Estado de la deuda pública, a los poseedores de bonos de deuda pública y la cancelación en efectivo de la deuda existente con el Fondo Monetario Internacional señalado como una “recuperación de la soberanía económica” (Nemiña, 2012:189).

El período de Kirchner en el cargo fue definido por su latinoamericanismo, progresismo y dualismo persistente: entre el discurso anti liberal versus un modelo peronista tradicional.

Ernesto Laclau (2005) analiza que Argentina previo al gobierno kirchnerista estaba sufriendo una crisis de representatividad simbólica. Es desde allí según Laclau (2005) como el gobierno de Nestor Kirchner vuelve a reconstruir significantes vacíos que estaban desaparecidos como los conceptos de patria, pueblo, ciudadanía o incluso peronismo. Laclau (2005) reconstruye las estructuras hegemónicas<sup>22</sup> que vuelven a resurgir en la sociedad.

Así, es como surge el kirchnerismo como significante vacío para aglutinar a diversos colectivos sociales antes antagónicos (peronistas tradicionales, peronistas de izquierda, sindicalistas, organizaciones de derechos humanos, radicales, intelectuales y artistas); con estas contradicciones surge un discurso plural con complejidades unificado por la crítica al pasado y sus consecuencias en el presente.

En conclusión, a pesar de un aumento en el gasto de bienestar, el gobierno hizo poco para contrarrestar la ampliación de la desigualdad de ingresos y al prometer una

---

<sup>22</sup> La lógica de la práctica hegemónica será la de dar nombre e identidad a ese significante vacío intentando remediar esa dislocación de lo social que es condición de la posibilidad del antagonismo, pero que no podrá hacerlo nunca de manera plena ya que encarnará contingentemente el rol de lo universal, contaminándolo siempre de particularidad.

"nueva política"(Rinesi, 2011:11), retomó el peronista tradicional con las formas de cooptación y clientelismo característica visible de las políticas peronistas. Por eso el desarrollo kirchnerista de "recuperación de la política" (Rinesi, 2011:11) fue visto, definitivamente, como una mediación estatal permanente, que tuvo que ser reemplazado por un presidencialismo más previsible.

### 3.1.4- Del 2008 a la actualidad: Rupturas y continuidades

Cristina Fernández de Kirchner asumió su primer mandato en el 2007 tras vencer a Elisa Carrió, este gobierno busco mantener la misma orientación política continuando con los mismos planes económicos frente al proceso inflacionario. Uno de los grandes conflictos que tuvo que superar el gobierno fue la crisis internacional del 2008, que dejo una huella a nivel interno y externo.

Previo a la crisis se fortificó un modelo de acumulación que Fernández de Kirchner, explotó con el conflicto con las organizaciones agropecuarias con la ley 125 que rompió las alianzas establecidas en el pasado para generar un reordenamiento en las alianzas políticas. Por la Resolución 125 que aumentaba las retenciones a las exportaciones generó una crisis con rupturas políticas internas tras el voto no positivo del vicepresidente Julio Cobos<sup>23</sup>, con los empresarios agropecuarios y la sociedad rural, con los medios de comunicación y sobre todo con una parte de la sociedad que empieza a criticar al nuevo gobierno con movilizaciones.

El "lock out" patronal enfrentó al gobierno con corporaciones con poderes ligados al agro, medios de comunicación, monopolios sojeros, pequeños productores y político opositores: "el gobierno de Kirchner dio lugar a un conjunto de rupturas, entre las que se destacan distintas políticas para detener la caída del salario real e impulsar una discursividad más centrada en la confrontación política" (Dagatti, 2013: s/n). Una de las disputas más complejas se dio con un medio de comunicación como Clarín de gran poder de injerencia mediática y de territorialidad comunicacional; con la Ley de Medios se buscó reformular los negocios monopólicos para desarticular poderes hegemónicos en los negocios comunicacionales (conexiones inalámbricas, telefonía móvil, cable, televisión y radio) del multimedio más importante del país.

---

<sup>23</sup> El hecho de que la resolución hubiera provenido del vicepresidente. Cobos, un cruce del radicalismo, le dio al gobierno una solución para el conflicto prolongado, ya que el que concedió fue un representante de la otra parte. Esto implicó un cambio en las prioridades para el gobierno, una nueva estrategia, que combinaba la construcción de su propia fuerza política con una inclinación hacia PJ.

Con la crisis internacional del 2008 el gobierno de Cristina Kirchner tuvo que readaptar sus políticas económicas debido al impacto en la macro economía que termina afectando a la sociedad civil. La crisis se reflejó en fuertes caídas de las exportaciones, ajustes de las empresas internacionales asentadas en Argentina visto en el aumento del desempleo y fuga de capitales y sobre todo la crisis trajo una desaceleración<sup>24</sup> del crecimiento que se venía dando en años anteriores.

El gobierno aplicó medidas neo- desarrollistas para aplacar la crisis: el plan fue fortalecer el mercado interno, estatizando empresas, aumentando el gasto poniendo recursos a los sectores productivos: “las fuerzas ligadas al gobierno comenzaron a enfrentar a sectores del capital que iban corriéndose de la coalición oficialista, dando origen a un proceso de radicalización progresista” (Varesi, 2011: 56). Sin embargo, la caída del salario real va haciéndose más notoria sumado con un aumento sostenido en la inflación estableciéndose en los dos dígitos.

Uno de los golpes más duros para el gobierno se dio con los resultados negativos en las elecciones legislativas del 2009 con la derrota de Nestor Kirchner como candidato. Aunque el golpe más duro se dio con en el 2010 con la muerte de Néstor Kirchner: “situación que además de causar un profundo impacto en la sociedad, llevaría a una masiva movilización donde cobran un nuevo protagonismo los sectores juveniles” (Catterberg y Palanza, 2012: s/n).

El golpe político y social de la muerte de Néstor Kirchner representó un nuevo apoyo al gobierno de Cristina Kirchner que es reelegida en las elecciones presidenciales. Uno de los problemas que surge al poco tiempo de las elecciones fue una crisis cambiaria y financiera que obligó al gobierno a restringir la venta de moneda extranjera e intervenir el mercado de capitales de los grandes tenedores de moneda extranjera (grandes o pequeños empresarios).

El nuevo gobierno mantuvo la construcción de algunos significantes vacíos iniciados en el gobierno de Nestor Kirchner como los conceptos de: pueblo, patria o solidaridad: “la década ganada se transformó en un lema oficialista y denostado por la oposición, que la calificaría de épica o relato en el sentido de un discurso inverosímil”

---

<sup>24</sup> Los efectos de la crisis impactaron con mayor fuerza en el poder adquisitivo y las condiciones laborales de la clase obrera. La creciente inflación, sumado a los topes y aumentos escalonados en las paritarias dio lugar a un importante número de huelgas y ocupaciones de fábricas.

(Amado, 2013: 145). En contraposición al pasado, una parte de la sociedad no se sintió interpelada y rechazo de lleno al gobierno.

El debilitamiento del poder kirchnerista se pronuncia cada vez, cuestión que Cristina Kirchner no supo ver o no quiso ver, sumado con el malestar social, con campañas mediáticas en contra, causas de corrupción en el entorno kirchnerista, sumado con errores en las medidas económicas y sobre todo una evidente dificultad para encontrar un sucesor competitivo dejó al gobierno en la cuerda floja en las elecciones presidenciales del 2015. En ese contexto electoral la elección se redujo a la “continuidad o el cambio”. Mauricio Macri, el Jefe de Gobierno de la Ciudad autónoma de Buenos Aires, alcanzó la presidencia en una reñida segunda vuelta frente a Daniel Scioli.

Al asumir al gobierno de Mauricio Macri dio un vuelco a la construcción de poder con respecto al kirchnerismo, uno de las primeras acciones fue un sinceramiento económico frente a esa parte de la sociedad que pretendía un cambio. Uno de esos cambios radicales fue romper la limitación en la compra de moneda extranjera siendo más laxo con los grandes poderes financieros extranjeros y nacionales. Los principales beneficiarios de este programa son los agroexportadores, los bancos, la burguesía industrial exportadora y los servicios públicos privatizados.

El cambio de gobierno causó una profunda transformación discursiva con la ruptura de la retórica y narrativa kirchnerista. Claudio Katz (2015) reflexionó como el macrismo busco ejecutar un cambio salarial para reducir los salarios de manera generalizada, lo que se constituye en un plan “para toda la clase capitalista” (Katz, 2015: s/n). Macri en sus medidas trató de acercarse a una narrativa popular pero sus acciones siempre afectaban a los sectores más bajos o a la clase media (sector que apoyó al nuevo gobierno). Todos los trabajadores formales o informales veían como se destruía el empleo, el mercado interno, como el salario real caía frente a los aumentos del costo de vida (tarifazos) y la inflación galopante que Macri antes de ser presidente expresaba que iba a ser algo muy fácil de controlar.

La inflación se descontroló en los meses siguientes llegando una inestabilidad tal de llegar a una devaluación. Esta situación encareció los precios de servicios y alimentación afectando la vida de la sociedad. Esta escalada incontrolable rompió todas las perspectivas de crecimiento auguradas al inicio del gobierno; tras varias corridas cambiarias el intento de estabilidad se quiebra llegando a una devaluación y encarecimiento de la moneda extranjera.



En fin, kirchnerismo y macrismo constituyen los dos principales lenguajes políticos que se hablan en la escena política argentina contemporánea. Pese al estado de hostilidad en el que cohabitan, manteniendo entre sí un vínculo de dependencia mutua ya que se necesitan para ser.

### 3.2- EL CINE ARGENTINO EN DEMOCRACIA

#### 3.2.1- 1983/1989: Reconocimiento del otro

El gobierno de Raúl Alfonsín priorizó el mundo artístico y cultural, el cine no quedo excluido de esa decisión ya que se podía revisar la historia reciente para revitalizar la nueva democracia. El presidente tomo la decisión de poner a cargo del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), a Manuel Antin como el nuevo impulsor del cine argentino en democracia. Evidentemente el rol que tuvo el cineasta ahora funcionario fue clave para entender el cine en democracia.

El gobierno de Raúl Alfonsín financió en pos de una renovación cultural decenas de proyectos cinematográficos. En poco tiempo se obtuvieron premios en el exterior. En 1985, se volvió a poner en vigor la tasa del 10 por ciento del valor de cada entrada, que había sido eliminada por los militares.

Uno de los grandes cambios que se realizó con el nuevo gobierno fue abolir las políticas de censura vigente durante toda la dictadura<sup>25</sup> militar. La ley 23.052, deroga la Ley 18.019 que estableció el Ente de Calificación Cinematográfica en 1968. Jorge Miguel Couselo fue nombrado como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica: “en la arbitrariedad de la censura no hay que excluir responsabilidades compartidas entre la voluntad represiva de sucesivos gobiernos autoritarios y ciertos discrecionalismos privados, despreocupados de la integridad de la obra cinematográfica” (España, 1993:15).

Durante los gobiernos dictatoriales se promovieron historias para la familia, siguiendo una moral y ética contigua al status quo: “una estética de la conformidad” (Schumann, 1987:48). En la vuelta de la democracia el gobierno radical descubrió que establecer un cine más amplio e integral era una tarea compleja ya que los años

---

<sup>25</sup> Durante esos años, el Ente, un espacio que respondía directamente al ejecutivo y no al Instituto de Cinematografía, tuvo entre sus funciones no solamente la calificación moral de las películas sino también una política de restricción de acceso al contenido de los filmes a través del corte de escenas o la directa prohibición de difusión de películas. Frente a estas prácticas particularmente acordes con la autodefinición de la dictadura militar como “salvaguarda moral de los argentinos”, la nueva ley apuntó a eliminar el funcionamiento del Ente.

dictatoriales establecieron prácticas culturales vinculadas a instituciones como la iglesia, el poder judicial o los medios de comunicación próximos con ese Estado represor; estas instituciones juzgaban públicamente y censuraban en tándem con el estado.

Con la acción de establecer el concepto de la democracia como restauración social y principio de una nueva configuración sociopolítica, el gobierno dio valor a nuevas estructuras culturales que rompan el paradigma establecido durante la dictadura. Este nuevo paradigma representa una revisión del pasado y una puesta en valor de la democracia como valor universal.

La democracia fue un salto en el cine argentino porque le devolvió la importancia que le habían quitado. Con ese valor los espectáculos artísticos volvieron a tener la autonomía para la creación y su libre circulación: “el cine tendía a ser una actividad autónoma, incluida dentro de los espectáculos artísticos, cuya única vía de circulación significativa eran las salas cinematográficas. Los mismos elementos que conformaron este proyecto triunfante estaban en la base de la crisis que anularía sus logros” (Aprea, 2011:16).

El rol del director del Instituto de cine Manuel Antín (2004) fue clave para reconstruir el cine argentino en democracia, uno de los puntos claves que planteó el funcionario fue la importancia de fomentar al cine desde las universidades, reabriendo universidades públicas y permitiendo la creación de instituciones educativas privadas:

En aquel momento trabajar solo me pareció que era la mejor forma de manejar las cosas, entre otros motivos, porque ése era el estilo al que estaban acostumbrados los demás. Por otra parte, veníamos de una época en la que era muy difícil descubrir colaboradores; uno sospechaba mucho de todo lo que lo rodeaba. En aquel momento acepté la invitación porque tenía la esperanza de poder contribuir al mejoramiento de las cosas. Duré poco en el lugar, porque me di cuenta de que eran solamente actos solemnes, vacíos de contenido. Lo que pasó con aquella convocatoria confirmó mi adhesión al período democrático de 1983-1989. Yo me quedé seis años al frente del Instituto de Cine porque sentía que estaba en un buen lugar. Cada diez años aparece un grupo de directores que le inyectan nueva vida al cine. Pasó en los 60, los 70, los 80 y los 90. Tal vez las suyas no fueron películas de éxito comercial, pero se hicieron. ¿Cómo? Con el apoyo del Estado. No hubiera sido posible de otra manera. Pero es tan fuerte el poder de la actividad cinematográfica que ni los malos funcionarios del Instituto han logrado impedir el buen cine argentino. ¡Y mire que hubo malos funcionarios! (Manuel Antin, cineasta y director del INC, en 2004).

Evidentemente el cine democrático fue un tiempo de transición que revalorizó los nuevos valores democrático, sin embargo, los cambios no fueron radicales ya que

socialmente existían tensiones y disputas sobre el pasado reciente lo cual hizo que el proceso fuese lento y con muchas transversalidades:

La formación de una cultura política democrática se expresó a partir de la vida cotidiana, las relaciones familiares, y las formas de sociabilidad de los argentinos. Asimismo, los partícipes de la cultura (en tanto intelectuales y artistas) debieron forjar un campo de actuación teniendo como referencia la renovada voluntad política expuesta por parte de la sociedad y la consolidación de la cultura política en términos de democracia y estado de derechos (Landi, 1984: s/n).

Así, entre 1984 a 1989 fue muy grande la cantidad de óperas primas y muchos consiguieron realizar su primera y a veces única película. Los directores consagrados seguían dedicándose a un cine político más que estético, y más comprometido a una cuestión social que a una cuestión persona. Y se asociaba naturalismo con verosimilitud, en films donde la historia seguía siendo más importante que el modo de narrarla, y donde no existía ninguna indagación de los recursos expresivos del lenguaje cinematográfico.

Durante el período de transición democrática se produce una toma de conciencia por parte del pueblo argentino de lo acontecido entre 1976 y 1983; por otro lado, la necesidad de la sociedad de establecer culpables e inocentes para así abrir los ojos y comprender lo sucedido, respondiendo a una demanda identitaria que restablecería el orden en la sociedad.

En esta lógica discursiva, no resulta casual el desarrollo de guiones de corte revisionista: como en *La historia oficial* de Luis Puenzo o en *La noche de los lápices*<sup>26</sup> de Héctor Olivera. Es decir, la influencia de la condición política se hacía presente en los guiones, en la producción y en la aceptación de un público ávido de saber su historia. En ese contexto es posible ubicar *El rigor del destino*, *La república perdida*, *El exilio de Gardel*, *Los chicos de la guerra*, y tantos otros films tratan de generar una conciencia sobre la historia y tienen como intención la producción de valores éticos que fundamenten y sostengan el flamante sistema democrático frente a la siempre latente amenaza de un nuevo golpe de estado. Es decir, el cine como constructor de un sentido político de defensa.

Uno de los grandes problemas que tuvo la gestión de Antin en el INC fue que los subsidios y prestamos que se otorgaban para la realización de nuevos films no generaban

---

<sup>26</sup> La película que se estrenara, con oportunismo— a diez años de la desaparición de los jóvenes estudiantes, septiembre de 1986, y muestra lo que antes no había sido mostrado, es decir la representación de la tortura y el interior de un centro clandestino de detención, que por primera vez llegan a la pantalla argentina.

réditos económicos; una de las críticas más evidente para Antin se expresó en la cantidad de films financiados, los costos que generaba y el poco suceso en el público:

En esa época, fui convocado para ayudar al doctor Alfonsín en su tarea de gobierno. Como funcionario de cine, empecé a abrirles la puerta a los jóvenes, hasta tal punto que alguna vez alguien dijo que mi despacho era un pasillo. Y alguien más dijo que yo le daba créditos a cualquiera (Manuel Antin, cineasta y director del INC en 2004)

Una de las soluciones que se pensaron para resolver el déficit económico fue la creación de cooperativas para poder incluir diversos capitales locales e internacionales. Fue a través de las coproducciones por ejemplo de países con Inglaterra, España e Italia que se obtenía capital para poder financiar los films. Sin embargo, el problema seguía siendo complejo a la hora de la circulación y exhibición que le daban poco valor y quitaban rápidamente de las carteleras.

La historia cinematográfica argentina ha sido revalorizada a lo largo de los años por poner en valor de vuelta al cine argentino. A su vez, la acción de derrotar el viejo paradigma dictatorial fue un punto de inflexión y el fomento para nuevas perspectivas artísticas. Claramente los resultados no se pudieron ver inmediatamente, pero no se puede negar que el valor simbólico para romper la censura, terror y silencio en el cine, tuvo un valor mayúsculo en la historia argentina.

### **3.2.2- 1989/2001: El nuevo cine argentino como representación de la apatía social.**

Uno de los aspectos de la política del Instituto Nacional de Cinematografía durante los dos gobiernos de Carlos Menem fue el total alineamiento total con su ideología. Después de la globalización y las privatizaciones se transformó la economía y cambio el estado. El INC se encontraba en una situación crítica debido a la crisis económica que se presentó en el gobierno radical; uno de los cambios más drásticos fue bajar drásticamente las ayudas, subsidios y préstamos para nuevos films. Las ayudas que se realizaban era a films comerciales que garanticen ganancias económicas que provenían de proyectos industriales.

El Nuevo Cine Argentino (NCA) nació a fines de los años ochenta y principios de los noventa, durante la administración del presidente Carlos Saúl Menem (de 1989 a 1999), que internó a la economía en un proyecto de estabilidad, pero lo que realmente fue solo una máscara de lo que realmente sucedió: los cimientos de la economía agrícola y

energética se empobrecieron mientras que la educación, la cultura y la salud estaban agonizando.

El Nuevo Cine Argentino es una representación de la década neoliberal de los noventa, que casi hundió a la nación en la ruina a principios del siglo XXI, pero gracias a esto, Argentina se reconectó paradójicamente con el mundo. La ley de convertibilidad<sup>27</sup> facilitó el acceso a las tecnologías cinematográficas; a su vez, los críticos argentinos pudieron viajar e informar en persona desde festivales internacionales de cine (cuando en el pasado no podían acceder); se publicaron las primeras revistas de comercio, surgieron academias de cine y festivales:

No sería difícil derrumbar una cinematografía que se encontraba estancada, con escasa producción, un público desinteresado y poco entusiasta, y cuyos productos estaban siendo continuamente golpeados por la crítica. En estas condiciones, los críticos —muchos de los cuáles a su vez formaban parte de una nueva generación dentro de la crítica— festejaron el nacimiento de lo que parecía ser un cine de calidad y con pretensiones artísticas (Re y Moguillansky, 2006:4)

Sin embargo, la Convertibilidad multiplicó los costos de producción y el precio de la entrada a las salas, con lo cual, los grandes perdedores fueron los productores y los espectadores. Los primeros se veían obligados a apuntar a éxitos de público y a depender más que nunca de las ayudas estatales, para intentar recuperar costos de producción mucho más elevados, en un mercado en el que el cine nacional había perdido el interés del público.

La Ley 24.377 de fomento y regulación de la actividad cinematográfica fue un hito para reactivar una industria que se encontraba en una situación insostenible. Al ampliar los fondos de fomento triplicando la cantidad de presupuesto eso supuso que se impulsaría nuevamente a nuevos artistas:

La nueva legislación permitió, además de un reconocimiento del peso que adquirieron las nuevas formas de circulación del material cinematográfico, una soltura económica que facilitó la labor del Fondo de Fomento Cinematográfico. A través de esta instancia, el INCAA pudo brindar préstamos y subvenciones para películas, establecer asociaciones financieras con productores y otorgar premios (Aprea, 2008:26).

El Instituto Nacional de Cinematografía (INCAA) comenzó a realizar modificaciones de gran importancia para revalorizar la industria cinematográfica

---

<sup>27</sup> Un aspecto incentivador del aumento de las producciones cinematográficas en ese momento fue la paridad dólar-peso, que facilitó la adquisición de equipos digitales y permitió la existencia de un cine independiente.

argentina: reglamentación de la cuota de pantalla las producciones argentinas. Uno de los momentos cruciales para el Nuevo cine argentino se piensa desde el momento que el INCAA organizó un concurso de cortometrajes titulado “Historias Breves” el cual involucró que ocho operas prima que tuvieron gran convocatoria en festivales<sup>28</sup> como el de Mar del Plata y el BAFICI.

Pizza, birra, faso es galardonada en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1997 y Mundo Grúa es galardonada en el BAFICI en 1999. Uno y otro fueron films iniciáticos por su valor artístico y sobre todo por llegar a un público masivo siendo parte de la lógica comercial.

Al igual que sus antecesores Neorrealismo, Nouvelle Vague y Cinema Novo, el movimiento argentino engendró un excelente cine de bajo presupuesto que surgió de los escombros de un statu quo estancado. Las películas paradigmáticas del movimiento fueron producidas con pocos recursos. Era un cine independiente producido generalmente por estudiantes de escuelas de cine que logró revivir el cine argentino en un período político tan crítico y que contó con una población apática y sin esperanza.

A pesar de la gran crisis económica, el número de estudiantes de cine aumenta en instituciones: la Escuela Nacional de Cine y Experimentación (ENERC) y la Fundación de la Universidad de Cine (FUC)<sup>29</sup>. Gonzalo Aguilar (2010) plantea como la forma de producir películas cambia radicalmente con el surgimiento del Nuevo Cine Argentino donde se constituye: “un nuevo régimen creativo, en el cual es posible identificar tres rubros: producción, producción artística y propuesta estética. El nuevo movimiento desarrolla cambios en la producción, la transformación en la estructura narrativa de los films y la relación que las películas establecen con la realidad” (Aguilar, 2010:56)

La primera dificultad que tenían que pasar los realizadores fue no tener ninguna financiación por parte del INCAA para realizar su opera prima. Así fue como los realizadores que formaron parte del Nuevo Cine Argentino con mínimos recursos trataron

---

<sup>28</sup> El compromiso de Incaa con la distribución de películas nacionales con la reestructuración de festivales como el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (su última edición tuvo lugar en 1970 y regresó en 1996) y el Festival Internacional de Cine Independiente Bafici - Buenos Aires. (que comenzó en 1996 con el objetivo principal de permitir la circulación del cine independiente y su producción a través de contactos con redes de televisión, inversores internacionales, etc.) fueron eventos esenciales para la consolidación de este cine.

<sup>29</sup> En 1995, FUC promocionó una película en cooperación con Incaa, llamada Short Stories, donde sus primeros graduados lograron debutar en 35mm. El proyecto reunió a cineastas que se convertirían en grandes nombres en el cine argentino, como Lucrecia Martel (Rey Muerto), Bruno Stagnaro (Guarisove, el olvidado), Adrián Caetano (Cuesta abajo), entre otros

producir sus films; esta decisión trajo aparejada mayor libertad artística y la posibilidad de buscar recursos económicos con coproducciones con instituciones extranjeras para distribuir la película por festivales europeos.

Las historias de los años noventa cuestionaban el paradigma político que estaba vigente; el Nuevo Cine Argentino cuestionó los estragos sociopolíticos que sucedían en una sociedad que por un lado se enriquecía cada vez más y por otro lado se empobrecía en niveles nunca visto para Argentina.

La tendencia de la mayoría de las películas realizadas hasta mediados de los noventa (iniciada en los ochenta), fue tematizar sobre los problemas de la época desde una estética televisiva (mediante diversos géneros y actuaciones estereotipadas) y una visión totalizadora que apuntaba a un público masivo. En contraposición según Verardi el Nuevo Cine Argentino planteó un cambio cultural y estético:

El Nuevo Cine Argentino de los noventa rechazó explícitamente este discurso proponiendo leer sus historias de manera literal, alejada de la clave alegórica y otorgando al espectador una mayor intervención en la construcción del sentido del film. Comenzó a imponerse así cierta indeterminación en las propuestas formales cinematográficas. Los finales abiertos, la ambigüedad de algunos personajes, la opacidad de las historias, la ausencia de un direccionamiento hacia una única lectura llevó a la multiplicación de las posibilidades de interpretación ante cada película. (Verardi en Amatriain, 2009: 184)

En medio de esta crisis, los realizadores ven en el cine la posibilidad de cambiar el pensamiento de la población, creando conciencia a través de las reflexiones que el arte trae a la superficie. Esta generación de realizadores encaminó su dirección temática en conflictos personales e historias que reflejaban sutilmente los impactos de la crisis nacional y la apatía de la población ante la situación. Un realismo crudo que expresa el conflicto existencial que existía ante la desintegración social. Una clara referencia al estilo neorrealista italiano: con actores no profesionales y ubicaciones reales.

El pesimismo es una característica muy propia del Nuevo Cine Argentino, esas nuevas historias son el fruto de tiempos difíciles que se caracterizaron por el aumento del empobrecimiento y la exclusión sistemática. Cada uno de los realizadores y guionistas, sin predicar o caer en un facilismo discursivo, muestran las fuertes consecuencias de esos tiempos: violencia, colapso social, marginalización social, precarización laboral y nuevos procesos migratorios. Este contexto nos muestra a esos marginados o periféricos con sus tensiones frente a lo hegemónico.

### 3.2.3- 2001 al 2016: Del boom del cine argentino al desasosiego actual

El éxito internacional visto en los premios de grandes festivales trajo consigo un notable aumento de espectadores logrando un doble mérito tener prestigio y éxito comercial. Este éxito trajo a la escena cultural una renovación de realizadores que privilegiaban cada vez más el profesionalismo y la calidad.

La nueva búsqueda estética del cine de autor en el cine argentino se vio reflejada en los éxitos internacionales en los grandes festivales internacionales. La consolidación de nuevos realizadores como Pablo Trapero, Adrián Caetano, Lisandro Alonso, Rodrigo Moreno, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Santiago Mitre y Gastón Duprat fueron las caras de la renovación sumado con los realizadores experimentados y reconocidos como Carlos Sorín, Alejandro Agresti, Marcelo Piñeyro, Juan José Campanella y Fabian Bielinsky como los exponentes de una generación anterior. Una de las características propias de este momento de boom del cine argentino se observa en la cantidad de participación de films en festivales y la cantidad de galardones que obtenían. Logrando por ejemplo en el año 2003 premios en todos los festivales internacionales.

Una de las decisiones estatales más importantes fue el apoyo económico y de difusión para el cine argentino. Cada uno de los directores que tuvo el INCAA (José Miguel Onaindia, Jorge Coscia, Jorge Álvarez y Liliana Mazure) mantuvieron el apoyo a la industria cinematográfica a pesar de las situaciones favorables o críticas económicamente; a pesar de los matices en las gestiones la continuidad de un plan y un proyecto cultural favoreció al crecimiento constante de una industria.

Durante los dos primeros años del kirchnerismo se estrenaron 54 y 65 películas argentinas. La producción nacional continuaba con una lenta recuperación. Sin embargo, el principal problema estaba en los otros eslabones de la cadena. Ante la invasión sin freno de los films norteamericanos, que ocupaban las carteleras sin dejar espacio para las demás, el INCAA intervino regulando la cuota de pantalla y la media de continuidad a través de la Resolución 2016/04, con el consenso de productores, actores y realizadores, y la protesta de los exhibidores.

El INCAA intervenía la cantidad de estrenos argentinos y la obligatoriedad de exhibición trimestralmente. Por ejemplo, un complejo que tiene diez pantallas, debería estrenar diez películas argentinas cada tres meses. La regulación buscaba evitar el problema de la segunda semana de exhibición. Porque, pasado el primer fin de semana,



los exhibidores suelen argumentar falta de público para no sostener las películas en cartelera.

A pesar de estas regulaciones, que en definitiva eran sólo parches que no solucionaban un problema que en los años siguientes se agigantó, las películas nacionales tuvieron cada vez menos espacio en las pantallas, con la excepción de los grandes éxitos que, como mucho, eran 2 o 3 por año:

La disminución en la cantidad total de público que fue a ver cine local preocupa, pero no tanto, teniendo en cuenta que la caída (alrededor de un 25 por ciento) corresponde exactamente a la disminución general de espectadores que el cine de cualquier origen experimentó a lo largo del año en la Argentina. Más preocupante es que a sólo seis o siete de las 50 y pico estrenadas les haya ido bien. Con lo cual podría pensarse al cine argentino como una sociedad mucho más clasista que la que lo alberga: un 10 por ciento de exitosos, y el resto a pasar hambre. (Bernades, 2005: s/n)

El INCAA desarrolló programas que se llamó Espacios INCAA, es decir la reapertura de salas dedicadas al cine nacional como el Cine Gaumont; esta sala tenía el objetivo de exhibir sólo películas argentinas y producciones iberoamericanas. Esta iniciativa forma parte del proyecto Espacios INCAA, el cual tiene como objetivo tener salas de cine que difundan cine nacional: “es un nuevo concepto de exhibición. La idea es considerar un Espacio INCAA a toda sala que difunda cine argentino sistemáticamente, en base a un plan de ayudas y respaldo para salas en regiones del país que no tengan cines y a las que el cine argentino no llegue” (Coscia, 2003: s/n). El cine Gaumont fue el primer espacio<sup>30</sup> (de Capital Federal y de todo el país) abierto por el INCAA dedicado exclusivamente a exhibir películas nacionales. Este espacio llevó el nombre de Kilómetro 0.

La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual nunca se aplicó completamente: porque las grandes corporaciones frenaron la ley y el gobierno se enfrentó directamente con esos grupos de poder, generando una situación circular de disputas entre el poder y la oposición a la ley.

Uno de los sucesos de la ley fue la creación de una señal televisiva INCAA TV, señal televisiva exclusivamente dedicada al cine argentino. No sólo por la potencialidad de llegada de un medio como la televisión de acceso masivo, implicó una inversión

---

<sup>30</sup> Se contabilizaron hasta 2016 un total de 42 Espacios INCAA distribuidos en 18 provincias del país y la Ciudad de Buenos Aires. La iniciativa a través de diferentes momentos a lo largo de la década que analizamos, aunque en términos generales, como hemos señalado, no ha logrado transformar el desequilibrio histórico en favor de las salas de origen extranjero.

millonaria que permitió recuperar para el estado producciones de diferentes épocas y valor histórico.

A fines del gobierno kirchnerista los realizadores más reconocidos estrenan films que tienen un masivo éxito comercial, generando rentabilidad en las salas y teniendo fuerte injerencia en el circuito comercial. Uno de los puntos más fuertes de ese momento fue el creciente éxito comercial internacional visto en dos films: El secreto de sus ojos de Juan José Campanella y Relatos Salvajes de Damián Szifron.

El año 2017 fue uno de los más difíciles para la industria cinematográfica en el modo en que el Instituto reparte el Fondo de Fomento fue uno de los núcleos centrales en las demandas y denuncias públicas dirigidas al INCAA por parte del gobierno macrista. Los políticos y un sector periodístico a fin al gobierno denunciaron las irregularidades en la asignación de subsidios, que autoriza al presidente del INCAA a otorgar subsidios de acuerdo a su criterio personal, sin ningún otro requerimiento. Estos actores políticos reclamaron que no se cumplía con el porcentaje de recursos que correspondían por ley al financiamiento de la producción, al tiempo que aumentaban los gastos burocráticos y administrativos del Instituto.

La crisis llevo al cambio del presidente del INCAA, Alejandro Cacetta, a pedido por el gobierno de Mauricio Macri por Ralph Haiek. Al renovar las autoridades se modificaron los accesos a créditos y subsidios para la financiación de producciones; esta situación trajo la crítica por parte de buena parte del sector masivo de la cultura representada por los artistas que veían la imposibilidad de llevar a cabo sus proyectos. Estos cambios radicales son parte de las constantes disputas políticas a nivel nacional; por eso no se puede dejar de pensar el rol del INCAA sin olvidar las contradicciones y disputas entre el macrismo y kirchnerismo.

## **PARTE IV: EL ROSTRO DE LA OTREDAD EN LOS PERSONAJES CINEMATOGRAFICOS DE GUIONES**

A continuación, transcribimos el listado de los guiones adaptados, que incluye los siguientes datos: título, fecha de estreno, integrantes del equipo realizador y síntesis del argumento. El listado está ordenado según cuatro rasgos dicotómicos que marcan su otredad.

### **CUERPOS NO HEGEMÓNICOS DISIDENTES**

#### **XXY (2007)**

Estreno: 14 de junio de 2007

Coproducción con España

Directora: Lucía Puenzo

Guion: Lucía Puenzo basado en el cuento Cinismo de Sergio Bizzio

Adaptación literaria: Los Chicos, Sergio Bizzio, Buenos Aires: Interzona, 2012. Cuento Cinismo pp. 176. ISBN 978-987-1180-91-2 1.

Sinopsis: Álex es una singular adolescente de quince años que esconde un secreto. Poco después de su nacimiento, sus padres, Kraken y Suli, decidieron dejar Buenos Aires para vivir, aislados del mundo, en una cabaña de madera a orillas del mar. Lo que pretendían era que su hija creciera libre de cualquier tipo de prejuicios, protegida y feliz, hasta que llegara el momento de decidir qué camino debía seguir

#### **Wakolda (2013)**

Estreno: 19 de septiembre de 2013

Coproducción con Francia, España y Noruega

Directora: Lucía Puenzo

Guion: Lucía Puenzo basada en la novela homónima de Lucia Puenzo.

Adaptación literaria: Wakolda, La seducción del mal, Lucia Puenzo, Buenos Aires: Duomo Editorial, 2013. ISBN: 9788415945192

Sinopsis: En el verano de 1960, en la desolada región de la Patagonia, un médico alemán conoce a una familia argentina y se une a ellos para seguir la ruta del desierto en caravana. La familia hace renacer en él todas sus obsesiones por la pureza y la perfección. En especial Lilith, una niña casi adolescente con un cuerpo demasiado pequeño para su edad. La fascinación es mutua; en pleno despertar sexual, Lilith siente una inquietante atracción por el forastero. Sin conocer la verdadera identidad del alemán, al llegar a Bariloche, Enzo

y Eva lo aceptan como primer huésped de su hostería, a orillas del lago Nahuel Huapi. Aunque el extraño personaje despierta en los anfitriones cierto recelo, poco a poco se verán seducidos por sus modales, su distinción, su saber científico y su dinero.

## CIVILIZACIÓN Y BARBARIE: EL GAUCHO Y EL INDIO

### **Aballay, el hombre sin miedo (2010)**

Estreno: 23 de junio de 2011

Director: Fernando Spiner

Guion: Fernando Spiner, Javier Diment y Santiago Hadida, basado en el cuento "Aballay", de Antonio Di Benedetto

Adaptación literaria: Aballay, Antonio Di Benedetto incluye el guion cinematográfico, Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2011. ISBN: 9789871556472

Sinopsis: Tras degollar a un hombre durante el asalto a una caravana, Aballay cruza su mirada con la del aterrorizado hijo de su víctima, y algo se quiebra dentro de él. A partir de ese encuentro, espantado de sí mismo, el gaicho criminal decide tomar la lección de los místicos estilistas, penitentes que purgaban sus pecados subiéndose a una columna de la que no bajaban por el resto de su vida, para hacer lo propio: montar su caballo para ya no descender nunca más. Los años lo convierten, ante la mirada del pueblo, en una suerte de santo, pero la imagen de los ojos de aquel chico no lo abandona y sabe que en cualquier momento volverán por él clamando venganza. Como el cuento del mismo nombre que Antonio Di Benedetto escribió en cautiverio durante la última dictadura militar, Aballay se clava con fuerza en la salvaje historia argentina del siglo XIX, encarnando el western criollo definitivo: uno en el que convergen el Far West norteamericano, y nuestra sanguinolenta gauchesca cinematográfica, de "Nobleza gaucha" al "Juan Moreira" de Favio, con "Pampa bárbara" de Fregonese en el horizonte.

### **Guerreros y cautivas (1989)**

Título alternativo: Guerriers et captives

Estreno: 10 de noviembre de 1994

Coproducción con Francia y Suiza

Director: Edgardo Cozarinsky

Guion: Edgardo Cozarinsky basado en el cuento "*Historia del guerrero y la cautiva*", de Jorge Luis Borges

Adaptación literaria: Historia del guerrero y la cautiva (ensayo), Jorge Luis Borges - Revista Sur nro. 175. Editorial: Sur junio 1949.

Sinopsis: Durante la Conquista del Desierto, una mujer francesa, esposa de un coronel, llega a un pueblo de la Frontera Sur. Cuando se entera que en la zona hay otra francesa cautiva entre los indios, su proyecto será recuperarla. Basado en el cuento "Historia del guerrero y la cautiva", de Jorge Luis Borges.

## LOS PERSEGUIDOS POLÍTICOS

### **Kamchatka (2002)**

Estreno: 17 de octubre de 2002

Coproducción con España

Director: Marcelo Piñeyro

Guion: Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras adaptación de Kamchatka de Marcelo Figueras.

Adaptación literaria: Kamchatka, Marcelo Figueras. Madrid: Editorial Ocho y Medio, 2003. ISBN 10: 8495839318.

Sinopsis: Los difíciles años de la dictadura militar argentina son contemplados por Harry, un niño de diez años que lo único que desea es jugar y hacer travesuras con su hermano pequeño. Sin embargo, en 1976, cuando su familia, perseguida por la dictadura, se ve obligada a esconderse en el campo, comienza para él una nueva vida que pondrá fin a su infancia.

### **Crónica de una fuga (2006)**

Título alternativo: Buenos Aires 1977 (Crónica de una fuga), Atila

Estreno: 27 de abril de 2006

Director: Israel Adrián Caetano

Guion: Israel Adrián Caetano, Esteban Student y Julián Loyola, sobre la novela "Pase libre - La fuga de la Mansión Seré", de Claudio Tamburrini.

Adaptación literaria: Claudio Tamburrini, Pase libre. La fuga de la Mansión Seré, Buenos Aires: Editorial Continente. ISBN: 9789507540943.

Sinopsis: En 1977, durante el horror de la última dictadura militar argentina, un grupo de tareas secuestra a Claudio Tamburrini, arquero de un equipo de fútbol de la "B", y lo traslada al centro Mansión Seré: una vieja y aristocrática casona ubicada en el barrio de Morón, en Buenos Aires. Allí, Claudio conoce a Guillermo, el Vasco y el Gallego.

Durante cuatro meses de cautiverio en ese lugar que se asemeja a un manicomio carente de reglas, los jóvenes son torturados sistemáticamente. Muchos perdieron la vida, pero hubo quienes lograron sobrevivir.

## MARGINALES Y MARGINADOS

### **Plata quemada (2000)**

Estreno: 11 de mayo de 2000

Coproducción con España, Uruguay y Francia

Director: Marcelo Piñeyro

Guion: Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras según la novela homónima de Ricardo Piglia.

Adaptación literaria: Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras, Plata quemada: la película: guion cinematográfico, diario de rodaje. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000. ISBN: 9879334701

Sinopsis: Buenos Aires, 1965. El Nene, el Gaucho y el Cuervo pertenecen a una banda de atracadores profesionales de bancos que planea el asalto a un furgón que traslada nóminas de empleados públicos. El atraco se salda con tres policías muertos y el Gaucho herido. La banda huye con el botín a Montevideo. Mientras están escondidos, las relaciones entre el Nene y el Gaucho se deterioran sensiblemente. La tensión, la desconfianza y las sospechas de que la policía está siguiendo sus pasos se unen a la aparición de Giselle, una joven prostituta con la que el Nene comienza una relación a espaldas del Gaucho.

### **Bolivia (2001)**

Estreno: 11 de abril de 2002

Director: Israel Adrián Caetano

Guion: Israel Adrián Caetano sobre un cuento de Romina Lafranchini

Adaptación literaria: Bolivia, Romina Lafranchini.

Sinopsis: Freddy emigra a Buenos Aires en busca de una vida más próspera. En su país natal, Bolivia, deja a su familia. Sin embargo, la capital argentina no es el paraíso que Freddy soñó, y mucho menos para los emigrantes ilegales como él. Pese a ello, consigue trabajo como cocinero en un restaurante. Un aclamado filme de bajo presupuesto premiado en varios festivales.

#### 4. 1- CUERPOS NO HEGEMÓNICOS Y DISIDENTES: NORMALIZACIÓN DE LOS CUERPOS JÓVENES EN WAKOLDA Y XXY

Las diversas interpretaciones que se crean sobre el concepto de cuerpos no hegemónicos en la juventud, nos hacen entender las realidades visibles e invisibles en el mundo. Esas percepciones son estructuras que se construyeron por instituciones (iglesia, familia, medios de comunicación) que socializan y generan estructuras de poder. Por eso es necesario deconstruir esas visiones e interpretaciones sobre los cuerpos no hegemónicos y disidentes.

Para deconstruir el concepto del cuerpo es necesario hacer una recorrida sobre los cambios de la noción del cuerpo a lo largo de la historia. El cuerpo paso de ser estudiado meramente en términos biologicistas para pasar a ser estudiado como concepto cultural que tiene un sentido sociopolítico que explica como un espacio individual en relación con el mundo. Para Foucault (2006) el disciplinamiento social comienza con el control del cuerpo; lo corporal se lo somete a prácticas y obligaciones para normalizarlo en sociedad. Al normalizar se orienta, controla y gobierna a los cuerpos para cumplir un estándar de lo que debe ser y lo que no (dejando poco espacio para lo diferente).

Los guiones de Lucia Puenzo, XXY y Wakolda, se observa ese control para normalizar los cuerpos. Ambas historias trabajan el concepto del cuerpo no hegemónico apartados de la corporalidad estandarizada por ser diferentes.

Cuando Álex en XXY nos habla de su intersexualidad diciendo que “soy las dos cosas” rompe la lógica binaria creada para disciplinar a los cuerpos. En el caso de la protagonista de Wakolda, Lilith, sus problemas de crecimiento forman parte del rechazo social y con los problemas de autoestima que la llevan a buscar desesperadamente a normalizar su cuerpo. Las dos historias nos acercan a la institución médica como espacio de normalización. La aceptación y legitimación de la ciencia médica representa el paso de lo anormal a lo normal en los cuerpos de los personajes de las historias de Puenzo; los términos médicos justifican los cambios drásticos que pueden hacerse en los cuerpos no hegemónicos.

Esta normalización física obligada la expresa la figura del médico Ramiro uno de los personajes de XXY atraído por la situación corporal de Álex interesado en sus deformidades, mientras que en Wakolda el medico Helmut quien con el correr de la historia sabremos que es Josef Mengele, el médico nazi prófugo de Wakolda. Este personaje está obsesionado con la experimentación genética y la pureza racial con el

objetivo de eliminar las deformidades físicas para unificar los estereotipos y disciplinar los cuerpos.

Los guiones de Lucia Puenzo recorren como la medicina puede legitimar los cambios físicos para normalizar, teniendo una visión masculina que rechaza lo diferente. En el caso de XXY quien lleva adelante la historia es adolescente intersexual que construye su identidad gracias a la protección familiar, se le permite decidir sobre su cuerpo obviando los prejuicios médicos y morales sobre cómo debe y debería ser un cuerpo. Buscando una tercera opción, el guion nos presenta este conflicto desde una pregunta que se hace Álex “¿y si no hubiera que elegir?”. En Wakolda, el procedimiento hormonal que Mengele/Helmut realiza sobre Lilith; la convierte a la protagonista por su necesidad de integración social en una oportunidad para Mengele/Helmut de seguir con sus ensayos de cuerpos perfectos: que prueben la pureza racial.

En otras palabras, Puenzo hace una crítica a la normalización de los cuerpos (desde la medicina, la política, la ideología y la educación) a través de dispositivos discursivos dominantes o masculinos.

#### 4. 1.1- El paso de la niñez a la adolescencia en xxy

El sur argentino en los años sesenta es el paisaje elegido por Lucía Puenzo para enmarcar el guion de Wakolda. Una historia con fuertes elementos históricos, para descubrir la mirada del nazismo sobre la vida, la persona humana o la ciencia, respecto de cómo situarse frente al Otro, frente a ese extraño que configura una otredad, producida por no ajustarse al paradigma ideal aceptado, y sobre la cual se ejerce control social indiscriminado a través de una estructura social asfixiante que impone, explícita e implícitamente, sus regulaciones.

Wakolda toma prestado el nombre de una muñeca que representa la singularidad hecha por un artesano, que se enfrenta a las ambiciones de un proyecto ideológico para fabricar una muñeca producida en serie. Las muñecas sirven de metáfora al sueño de un proyecto ideológico para la creación de cuerpos perfectos a través de la mejora de la raza humana.

Lucia Puenzo utiliza el simbolismo de las muñecas para justificar el nombre del film, la muñeca aria llamada Herlitzka, por un lado, y por el otro, Wakolda, la rota muñeca mapuche que Lilith intercambia con una adolescente proveniente de un pueblo originario.



Mientras que la primera representa la supremacía moral nazi la segunda representa la cultura marginada.

Wakolda representa la tensión entre la diferencia y la homogeneización de los cuerpos al proponer la transformación desde la niñez hasta la adolescencia como periodo clave, a través del emparejamiento genético o modificación. El guion de Wakolda piensa la imagen de la adolescencia atravesada por la corporalidad, convirtiendo el cuerpo en un laboratorio desde donde se pueden experimentar técnicas de corrección y mejora. Puenzo rechaza la construcción del estereotipo nazi de los cuerpos, y todo lo que vaya en contra de ese estereotipo se lo consideraba peligroso.

El guion trabaja sobre la aceptación y la pertenencia social durante el paso de la niñez a la adolescencia; los cambios físicos en esa transición generan rechazo y despersonalización. Evidentemente esta confrontación de la realidad corporal que choca contra el canon de belleza que se establece socialmente, genera menos aceptación y más disconformidad sobre la propia imagen que tenga uno.

4.1.1.1-El canon de la belleza y la perfección nazi en Wakolda de Lucia Puenzo (2013).  
Entrevista Lucia Puenzo (2017).

Wakolda es un libro que trabaja sobre una supuesta situación real que vivió Joseph Mengele en Bariloche de forma clandestina. Al no tener certezas sobre si fue real el paso clandestino de Mengele en Argentina, en el relato se lo presenta a Mengele como Helmut Gregor; el conoce a una familia argentina con descendencia alemana en la ruta en el año 1960. Los personajes se conocen en la ruta por eso el guion comienza presentando el contexto. Ruta del desierto. Patagonia. 1960:

Wakolda fue primero una novela. Lo primero que apareció es la escena en la ruta del desierto, es el primer capítulo de la novela, que es también el inicio de la película. Y allí la familia se encuentra con un alemán, que en los primeros capítulos ni siquiera era Mengele el alemán, después fue apareciendo. Cuando llegué a Bariloche tuve contacto con gente como Carlos Echeverría, un documentalista genial que estuvo muy cerca mío durante toda la escritura, y empezaron a aparecer muchísimos datos de la película que son reales, como el caso del Colegio Primo Capraro, que tanto antes como después de la guerra tuvo simpatía con los nazis. Muchos eran hombres refinados, cultos. Mengele era un fanático de la música clásica, de la ópera, de las lecturas y hablaba tres idiomas. En todos lados hay testimonios de que era apuesto, se ve en las fotos. En los campos de concentración los niños lo llamaban Angel Pretty (ángel bonito), porque andaba con caramelos en los bolsillos, que lo hace más escalofriante ya que se ve por dónde él entraba a todos lados (Lucía Puenzo, entrevista, 2017).

El guion fusiona lo real con lo ficticio, la historia tiene dos personajes destacados: Helmut Gregor/Mengele y Lilith. Uno de los hechos reales que tiene la historia es que Josef Mengele vivió en Argentina, y trabajó como farmacéutico; ese periodo en su vida fue misterioso pero ciertas informaciones afirmaban que Mengele vivió en Bariloche siguiendo con sus experimentos en los cuerpos de niños y mujeres embarazadas. Cuando la Mossad captura a Adolf Eichmann él escapa hacia Paraguay<sup>31</sup>. Sin embargo, la historia de la familia que Helmut/Mengele encuentra es ficcional, por eso es clave entender en el guion cuáles son los elementos reales y cuáles no.

El personaje de Helmut/Mengele<sup>32</sup> se siente fascinado por una niña, Lilith, una chica de 12 años demasiado pequeña para su edad (la niña es rechazada y atacada por sus compañeros de manera cruel). Esta atracción parece recíproca. La relación entre ambos se establece desde el principio, el primer encuentro entre los dos se parece a un flechazo. Esta relación se construye alrededor de secretos y de silencios, a través de la seducción y de una cierta obsesión. Lilith, desde el inicio, tiene una actitud de desafío frente al médico, como si intentara provocarlo:

Helmut: Ya estas grande para jugar con muñecas

Lilith: ¿Cuántos años diría que tengo?

Helmut: Nueve...Diez

Lilith: Tengo doce.

Lilith: Ya me acostumbré.

Helmut: ¿A qué?

Lilith: A ser más grande de lo que la gente cree (Guion Wakolda)

Al llegar al chalet de Bariloche, los padres se dejan convencer por los argumentos del hombre para alojarlo en la pensión familiar. La llegada de ese desconocido, cuya identidad es ignorada, funciona como elemento disruptivo dentro de la vida cotidiana de la familia y de la comunidad. Este personaje, finalmente aceptado como huésped de la hostería que intentan reabrir, será quien persuade a Lilith y su madre para experimentar sobre sus propios cuerpos.

---

31 Mengele fue toda su vida un fugitivo escapando del Mossad. Él vivió su clandestinidad en diferentes países de América del Sur sin dejar de realizar sus experimentos con niños y embarazadas. Según la versión oficial, Mengele murió ahogado en 1979 en una playa de Bertioiga, Brasil.

32 El nombre de Mengele aparece en lugar del de Helmut Gregor; no se menciona su identidad verdadera en ningún momento del guion; el nombre de Mengele solo puede leerse con dificultad en un diario con el titular "Agentes israelíes buscan a Mengele".

Lilith tiene una belleza única que para el canon no representaba el cuerpo hegemónico y una estética convencional. Lo diferente y extraño generó en sus compañeros de colegio el rechazo por no representar la imagen de la normalidad. Progresivamente Helmut Gregor/ Mengele convence a Eva de que debe tratar a Lilith con una hormona bovina, y muestra sus gráficos que muestran a su hija como anormal. Ignorando las advertencias y preocupaciones del padre de Lilith, Enzo, se reúne con el médico en secreto para darle su consentimiento. Eva hará cualquier cosa por su hija. Incluso cuando Enzo le recuerda a su esposa que Mengele no es su médico de cabecera, sigue convencida por la promesa del médico de mejorar las imperfecciones de Lilith y vigorizar su propio cuerpo para el embarazo.

La otredad condena a Lilith al dolor, la vergüenza y la dificultad de integración social. La niña, entonces, en un pacto<sup>33</sup> con la madre y traumatizada por la marca genética que la expone a lo real de la segregación se somete a las prácticas perversas del científico que intenta con su ciencia corregir el fallo del cuerpo para hacerlo igual al de todos. Ahí, donde la marca de la excepción se había hecho carne, el científico busca normalizar lo excepcional a la uniformidad de lo universal.

Por otro lado, un diálogo entre Enzo e hija, que marca la negativa del padre para realizarse cualquier tratamiento médico. Cuando la niña manifiesta la necesidad de querer realizar tratamiento para su crecimiento, su padre se pone en las antípodas del planteamiento de Helmut/Mengele:

Lilith: Hablé con mamá y no me asusta.

Enzo: No es necesario ningún tratamiento

Lilith: Soy la más baja siempre.

Enzo: Siempre habrá alguien más alta, más gordo, más rubio... No somos todos iguales. Esto es lo que nos hace únicos (Guion Wakolda)

Después de recibir varias inyecciones por parte del médico, sigue su evolución a través de notas que hace en su libro para continuar sus experimentos que el científico realizó previamente durante el nazismo a prisioneros en los campos de concentración:

Lilith: Mama confiaba en él. Hacía semanas que se sentía mejor gracias a sus vitaminas. Por fin podía probar sus avances de las hormonas de crecimiento. Ya

---

33 La mentira y el secreto permiten que los vínculos sociales funcionen, el descubrimiento significa la desprotección de los lazos contruidos frente a una verdad silenciada que permitía guardar la perfección en las formas.

las había probado en el ganado, pero ahora tenía a mis hermanos (Guion Wakolda).

Días posteriores Lilith tuvo algunas erupciones en su cuerpo, Helmut/Mengele afirmaba que eran buena señal y duplica la dosis medicina (ignorando los síntomas reales en su cuerpo) empujando su proyecto sin importar las consecuencias físicas de Lilith. Enzo descubre las huellas del tratamiento en el cuerpo de su hija durante un estado febril; el padre observa como esas intervenciones e invasiones médicas sobre el cuerpo de Lilith buscaban acelerar el inicio de la pubertad. En el cuaderno de Mengele documenta minuciosamente las observaciones de las características biológicas de Lilith y Eva.

El personaje de la bibliotecaria del colegio Nora Eldoc, se convierte en un personaje clave del guion ya que toma fotografías en secreto de Helmut/ Mengele, informando en secreto de su presencia en Bariloche ante las autoridades israelíes. El personaje de Eldoc se basa en un espía israelí y sobreviviente del Holocausto con el mismo nombre que trabajó “para extraditar a los nazis en Argentina hasta que finalmente fue asesinada en circunstancias infames” (Agencia Telegráfica Judía, 1961: s/n). Puenzo señala algo similar en torno a Nora Eldoc:

Nora Eldoc es un personaje real. Lo que se sabe de Nora es poco: que estuvo en Bariloche, que se la vio bailando en una fiesta con Mengele, que apareció muerta y algunos plantean que era una esquiadora y no tenía nada que ver con la cacería de nazis; pero llegaron agentes de la Embajada de Israel, certificaron su muerte y se llevaron ciertos papeles. Nora también es un campo para las conjeturas. Había ahí un umbral entre la ficción y lo histórico que me parecía muy interesante (Lucia Puenzo, directora-guionista, entrevista, 2017)

Las fotos de Eldoc crean un registro de Mengele, que muchos pensaron que estaba perdido o muerto. Después de recibir una carta de alerta (en código) sobre el inminente arresto de Eichmann, continúa fotografiando a Mengele con renovado vigor.

Eldoc descubre el diario<sup>34</sup> de Helmut/Mengele con gráficos de la familia, incluyendo a los gemelos, Enzo, Eva y Lilith. El diario revela que Mengele ha estado experimentando con los gemelos, con un bebé como control para el Otro:

En la historia del guion se hicieron importantes los diarios de Mengele. Se basan en algo que leí en muchos libros de historia: Solía viajar con ellos y tener, incluso en los campamentos, muchos cuadernos con dibujos y precisos con información obsesiva de todo lo que hizo. Incluso rastreamos algunos de estos cuadernos. Los dibujos eran así infantiles que era imposible de usar, eran muy densos. Creamos

---

34 Ese diario revela cómo el médico prospera al manipular lo real para librar al mundo de su supuesta deformidad.

nuevos cuadernos para la película y se convirtieron en muy importante. Con esto encontramos una forma cinematográfica de incluir cómo veía el mundo: como un zoológico o un laboratorio. Mengele vio el mundo a través de los detalles de los cuerpos, y lo que pretendía hacer con ellos (Lucia Puenzo, guionista-directora, entrevista, 2017).

La evidencia de Eldoc finalmente convence a Enzo de la identidad de Helmut/Mengele y se da cuenta con horror de lo ocurrido entre el médico y las mujeres de su familia. De esta manera, Eldoc muestra cómo Helmut Gregor no pertenece a la Patagonia, que muestra la verdad sobre el médico Mengele.

Al final del guion, la familia está totalmente confusa porque odia a José Mengele y al mismo tiempo lo necesita, depende de él. Cuando vuelven del viaje de Trelew Enzo, Lilith y Helmut, se encuentran con Eva empezando a tener contracciones y, aunque la mujer no quiere ver al nazi en su cuarto, no tiene las fuerzas suficientes para rechazarlo.

A pesar de su deseo de continuar con los tratamientos con los gemelos y Lilith Helmut/Mengele se da cuenta de que debe huir después de que una enfermera le informa que Eichmann fue capturado y que él está en peligro.

La mirada de Lilith y el escepticismo resultante son un punto de inflexión en la historia: se vuelve temerosa del médico porque se identifica con Eldoc y confía en ella. Lilith sigue al médico hasta su oficina donde está haciendo las maletas. Helmut/Mengele siente que su vínculo con Lilith está por terminar y le pregunta si haría algo por él. Por primera vez, ella responde: "No". En respuesta, él no pregunta por qué o qué está mal, sino que decreta: "No me olvidarás". De hecho, será difícil para la familia olvidar los experimentos realizados a los gemelos, Eva o Lilith, ya que tienen un efecto psicológico para siempre.

#### 4.1.1.2- Lilith: el rostro en cuerpos no hegemónicos adolescentes

La protagonista del guion es Lilith, una niña en la transición hacia la adolescencia, que padece de una imperfección. Lilith nació sietemesina, esto afecta en su altura siendo más pequeña de lo normal. Puenzo muestra a Lilith como una persona sensible y frágil a merced de la persona poderosa. La alarmante afinidad de Lilith por ese extraño hombre extranjero la lleva a prestar su cuerpo a experimentos sin ningún tipo de rigurosidad científica. El vínculo entre Lilith, en pleno despertar sexual, y Helmut Gregor/ Mengele marca un complejo acercamiento marcado por el poder que el ejerce sobre ella:

Lilith (voz en off): La primera vez que me vio pensó que yo hubiese sido un espécimen perfecto. Debe ser por mi altura. En su libreta escribió: Misteriosa armonía en la imperfección de sus medidas (Guion Wakolda)

Cuando el medico promete a Lilith un gran crecimiento y altura, todos los temores de ser más baja que sus compañeros se disipan ya que siente que con esa promesa ella podría dejar de ser otra para ser parte de lo normal:

Lilith: ¿Yo podría crecer más?

Helmut: Con un poco de ayuda (Guion Wakolda)

En la falsa promesa de que tendrá el cuerpo femenino soñado, ella se ve reducida a un ejemplar para un experimento científico. Lilith busca una homogeneidad física que defiende el medico en su proyecto científico. Su piel blanca, su cabello rubio y sus ojos azules poner en la lista de cosas para ser fijos y no eliminados. Helmut/Mengele deja entrever que ya no es una niña, pero frente a una necesidad urgente corporal, atrapa psicológicamente a Lilith.

Cuando la voz en off de Lilith, leyendo las notas de Helmut nos muestra como esa promesa se expresa en dibujos de cuerpos perfectos y armoniosos para una persona de su edad:

Lilith (Voz en off): Esa noche en su libreta escribió: Sietemesina. Neumonía hasta los diez, asma leve. Gripe e infecciones. Sinusitis crónica. De mis hermanos anoto: Homo europeans, embarazos normales (Guion Wakolda).

Lilith está descubriendo algunos aspectos que nunca supo sobre sí misma. La forma en que Mengele la mira, o los hombres la miran, está creciendo. Al mismo tiempo, ella está empezando a tener una conciencia política. No es solo el aspecto sexual, empieza a comprender lo que sucede en su escuela (con el imaginario nazi rondando por toda la institución), en su casa (con las discusiones de sus padres) y lo que pasa a su alrededor en una ciudad de vínculos muy claros con el nazismo.

Helmut trata de hacer que el cuerpo de Lilith crezca a una altura estándar “pese a poseer una gran belleza natural como ‘marca ineludible de su origen’, no logra alcanzar los parámetros estéticos convencionales” (Heffes/Bertone 2015: 119). Hay, en su constante intención de crear cuerpos perfectos. Por supuesto, el nazismo tomó esta idea a la perfección con extremo fanatismo y perversión. Con el tratamiento médico no tradicional, busca normalizar la otredad de Lilith; es en esa lucha genética que el científico quiere torcer la racionalidad del cuerpo decodificando y modificando a su propia voluntad, sin garantías de éxito:

Helmut: Los rasgos físicos de Lilith se apartan de la norma representada por las tablas de crecimiento que indican la estatura esperable para su edad (Guion Wakolda)

La hormona de crecimiento artificial creado por Helmut y probado en los animales es también un potenciador de naturaleza orgánica: “cuando empecé a escribir Wakolda, conocí a muchos historiadores, pero también entrevisté a médicos, genetistas y endocrinólogos. Me decían que el tratamiento de crecimiento que experimentó Mengele, la hormona de crecimiento que usó fuera de control y de una manera muy perversa, es la misma hormona utilizada hoy en día para los tratamientos de crecimiento. Cuestiones éticas en muchos médicos. Tratamientos sigue siendo hoy un tema delicado” (Lucia Puenzo, entrevista, 2017).

Lilith desea crecer: ser adulta, adquirir un tamaño acorde con los parámetros de la normalidad para su edad. Al confiar en el médico su cuerpo se convertirá en un campo de batalla:

Lilith (voz en off): Quería ser tan alta como la chica que me mostro en el dibujo. Dijo que nadie se imagina lo violento que es empujar a un cuerpo a crecer, cuando no es su naturaleza Él si lo sabía, lo había visto en otros especímenes.

Lilith (voz en off): En su cuaderno escribió que solo iba a sacar adelante al más débil (Guion Wakolda).

La ciencia, para Helmut/ Mengele, permite experimentar para convertir al cuerpo en búsqueda de la perfección. A Lilith su cuerpo la increpa, la interpela, la expone a dificultades que la enfrentan a situaciones límite al pensar que, es el propio cuerpo, quien se volvió en su contra confluyendo el “cuerpo como metáfora de lo social y lo social como una metáfora del cuerpo” (Le Breton, 2002:64).

La idea selectiva de que algunas vidas humanas no merecen ser vividas, legitimando desde esta mirada eugenésica la supervivencia del más apto. La construcción en el guion del personaje de Lilith nos muestra como la ciencia puede ser utilizada como forma de normalizar y separar al Otro (lo marginal o extraño) de lo que se considera normal.

#### 4.1.1.3- El paso de la niñez a la adolescencia en los cuerpos

El guion de Puenzo ofrece una visión traumática sobre la vivencia de la pubertad como una etapa traumática en el paso de la niñez a la adolescencia. El hecho de ser un Otro corporalmente condiciona y estigmatiza a Lilith, la construcción social de su cuerpo tiene un papel que va más allá de la historia y el desenlace del guion.

El cuerpo delimita lo interno con lo externo, cuando lo colectivo presiona al individuo por sus diferencias corporales obliga al otro integrarse forzosamente, normalizarse o aceptar la exclusión. El maltrato y las burlas que Lilith recibe de sus compañeros, por no alcanzar el ideal normativo deseable para esa comunidad, vuelven problemática su relación con el mundo. Lilith intenta aceptarse tal cual es, pero la presión fue más fuerte.

Para Bourdieu (2006) el poder simbólico no emplea la violencia física, sino la violencia simbólica; es un poder legitimador que suscita adhesión tácita tanto de los dominadores como de los dominados. La posibilidad de tener un rechazo con el propio cuerpo produce una sensación de malestar, timidez y vergüenza frente al círculo social que representa el canon de la belleza dominante; es ahí donde se produce la divergencia entre el cuerpo requerido socialmente y la relación práctica con el propio cuerpo impuesta por las miradas y reacciones de los demás: “los atributos que consideran el cuerpo como diferente se construyen socialmente y sus estereotipos están delimitadas a partir de estos significados” (Goffman, 2008:45).

En la institución educativa el cuerpo tiene un valor para integrar y rechazar ya que se reconocen las marcas e identidades corporales. Lo físico y lo estético construyen lo que Goffman llamó la gestión de la apariencia. La imperfección de Lilith es la causa de las bromas de sus compañeros en la escuela alemana de Bariloche según la directora y el guion de Lucia Puenzo:

Lilith sufre por el pequeño tamaño de su cuerpo. Ella está teniendo un momento difícil en la escuela. Lilith deja la infancia para convertirse en una mujer joven. El personaje está dejando la infancia y entrando en la pubertad, una situación que se resalta darse cuenta de lo que puede provocar en un hombre, tanto en un adulto como en niños de su edad. Es ahí donde hay una atracción ambigua entre Mengele, y Lilith, siendo uno de los grandes temas de la historia y cómo lidiar con esa atracción (Lucia Puenzo, guionista-directora, entrevista, 2017).

Lilith sufre el bullying de sus compañeros de escuela, por no corresponder al canon de belleza en su colegio. Al tener una estatura más baja respecto de la media estadística para su edad, Lilith termina siendo excluida por ser un otro frente a los patrones estereotipados exigidos en el concepto de belleza.

En la escuela se generan estigmas en la construcción de identidades y vinculación social. Especialmente durante las clases de educación física, los compañeros de Lilith motorizan y visibilizan el estigma de Lilith relacionado con su cuerpo. Durante una clase de natación se acentúan la importancia de los cuerpos, las chicas vestidas en traje de baño



y los chicos con bañadores en las gradas, puntúan entre los aplausos y silbidos a sus compañeras: “Compañeros de colegio de Lilith (A los gritos sentados en una grada): Nueve, cero, menor que cero, diez”.

Lilith no entiende la situación, Otto un compañero de clase se acerca y dice: "Es un juego. Dar aviso al cuerpo de la mujer. Ellos sólo ponen cero". En otra escena del guion, ese mismo grupo de compañeros llaman a Lilith "enana" generando una reclusión social y aumentando su atención y dudas hacia su propio cuerpo. Cuando su madre Eva asoma en frente de la escuela para recoger a sus hijos, y ve la tristeza de Lilith a la distancia. El hermano, que sigue muy de cerca, mira a su madre y dice: "Ellos se burlaron de ella todo el día."

Aprovechando la vulnerabilidad psicológica por esa exclusión social, el médico. Helmut Gregor/Mengele le propone a Lilith y a su madre Eva un tratamiento experimental que garantizará una aceleración del crecimiento que resultaría en su inclusión en una supuesta normalidad universal. En ese escenario de vulnerabilidad, Helmut/Mengele pide cierta información a Eva:

Helmut/Mengele: ¿Nadie en la familia era tan bajo? ¿Por su padre o de la madre, sin abuelo, bisabuelo, tíos?"(Guion Wakolda)

Eva responde negativamente, y después de unos segundos de duda, el médico amparado por su supuesta objetividad del conocimiento científico justifica la necesidad de hacer el tratamiento a la mayor brevedad. Con el argumento de que los cambios corporales ocurren durante la pubertad y es en esa transición corporal los cambios serán definitivos:

Helmut: Hay genes recesivos y dominantes.

Helmut: Hay enfermedades que aparecen sólo en unas pocas generaciones heredaron

Helmut: ¿Nunca le hicieron un estudio a su hija para saber si todavía estaba a tiempo?

Eva: ¿A tiempo de qué?

Helmut: Crecer

Eva: Eso no es algo que decida la medicina

Helmut: Hay tratamientos que realizados a tiempo podrían empujarla a una altura casi normal. El momento de tratarla es ahora. Cuando libere estrógenos su capacidad de impacto a la hormona va a reducirse a menos de la mitad.

Lilith tiene la edad ósea de una niña de 8 años, en lugar de doce años. Está por debajo del segundo percentil de la normalidad (Guion Wakolda).

El experimento al que se somete, con la complicidad de su madre, busca revertir su realidad corporal para transformarse y lograr pertenecer: “en el sistema capitalista de normalización lo bello es un factor clave de producción, reproducción y sostenimiento” (Murolo, 2009:2). El guion retrata el culto del nazismo al cuerpo atlético por eso el valor en la curricula de la escuela en la formación deportiva. Al ser la más pequeña de la clase por su retraso en el desarrollo físico el bullying tiene un doble significado: de exclusión social o de integración social sujeta a un proceso de normativización, para alcanzar el canon de belleza.

#### 4.1.1.4- La muñeca expresión de la ideología nazi y el mito de Sonnenmenschen.

Wakolda, significa muñeca mapuche en español. Los mapuches habitaban en el suroeste de Argentina, incluidas partes de la Patagonia actual, un área devastada por los conquistadores españoles y luego nuevamente por la burguesía. La figura de Wakolda (al igual que los indios mapuches indígenas que fueron expulsados) muestra la imposibilidad de sentirse como en casa o restaurado después de convertirse en un exiliado en la propia patria, ya sea como un pueblo indígena a una tierra, o como un joven adolescente a un cuerpo:

Quando comencé a escribir la novela, lo único que sabía era que el corazón de la novela y luego de la película Ser el tema de la raza "mixta" o raza "pura". En la novela, hay dos muñecas. La muñeca mapuche llamada Wakolda, Casi un alter ego de Lilith: mestiza, imperfecta, magnética y encantada. Mapuches -nuestros indios de Patagonia- eran sabios, con muchas creencias esotéricas. La otra muñeca es Herlitzka, la muñeca aria que Mengele. Pretende crear en serie: una muñeca perfecta. Lo que hace el padre de Lilith son muñecas imperfectas de tamaño muy pequeño. En 1960 en Argentina, es el inicio de la industrialización, el salto del trabajo artesanal a las fábricas. Antes de que, los niños enviaban sus juguetes rotos a lo que se conocía como hospitales Doll. Los juguetes rotos no se tiraron, sino que fijos, o curados. Eso es lo que hace el padre de Lilith: arregla muñecas rotas y hace nuevas artesanales (Lucia Puenzo, guionista- directora, entrevista, 2017).

La muñeca<sup>35</sup> Wakolda tiene el pelo largo y negro, hasta las rodillas. Su cara, manos y pies tallados en madera, con ojos negros gigantescos, nariz recta y labios gruesos. Sin embargo, la muñeca que prevalece en la historia no es una Mapuche, sino una rubia de

---

35 Wakolda, al ser única es muy bella.

ojos azules, como la protagonista rubia de la película, Lilith. Herlitzka<sup>36</sup>, la muñeca aria, europea, manufacturada con una maestría mayor, hecha de porcelana, con ojos de vidrio, cabellos naturales.

Los textos históricos hablan de Guacolda como compañera de Lautaro, líder guerrero del pueblo mapuche. Se cree que había sido criada en casa del conquistador Pedro de Villagra. Guacolda forma parte de todas las rebeliones contra las fuerzas del invasor por eso su nombre pasó a la historia como símbolo del mestizaje y rebeldía.

Aunque Lilith se parece más a Herlitzka, ella sigue simpatizando con Wakolda: “la única muñeca que no asusto a Lilith, más mestiza que nunca en el medio de tanta pureza aria, era Wakolda” (Puenzo, directora-guionista, entrevista, 2017). Por esta razón, la dicotomía entre las dos muñecas es el motor del guion; es allí donde se plantea la que debe ser transformada, romper con su singularidad y encajar en un proceso de homogeneización (en otras muñecas que será fabricado en serie): “Lucía Puenzo en su guion busca marcar la distancia entre el pasado y el presente, entre la tradición y la modernidad eurocéntrica aborígenes, entre la pureza y corrupción moral” (Oliveira, 2014).

El proyecto de fabricar<sup>37</sup> muñecas con una estética aria, remite a la materialización de una fantasía del dominio del cuerpo “vía la manipulación genética o sencillamente orgánica, que alcanza niveles impensados de perversión en la figura de Mengele” (Punte, 2012: 7), quien está obsesionado por la posibilidad de lograr la pureza de la raza. Su objetivo es obtener objetos/sujetos idénticos y perfectos a partir de una única matriz, le permite imaginariamente, multiplicar ese patrón idealizado en forma ilimitada:

Mengele: Hay varios compradores interesados, van a pagar lo que les digamos.

Enzo: ¿Por qué?

Mengele: Porque son únicas.

Enzo: ¡No!, le pregunto ¿por qué está invirtiendo su plata y su tiempo en muñecas?

Mengele: El gusto por la belleza (Guion Wakolda).

Helmut/ Mengele juega primero en transformar la muñeca Wakolda y luego a Lilith. De camino a la fábrica en Trelew, Enzo, Mengele y Lilith toman la ruta Paso de indios

---

36 El cabello de Wakolda está caído y despeinado, mientras que el de Herlitzka está trenzado. En estilo tirolés. La afiliación nazi de Herlitzka se enfatiza aún más en la descripción de su vestido como compartir el color de los uniformes del Tercer Reich.

37 La fabricación industrial de las muñecas, funciona como una posibilidad de dominar en forma pequeña su deseo de controlar la biología humana a partir de la manipulación genética.

que es: "el mismo lugar donde el ejército argentino había masacrado a centenares de tehuelches décadas atrás" (Lucia Puenzo, directora- guionista, entrevista, 2017). Viajan a lo largo de un lugar de memoria de una masacre indígena hasta un sitio que evoca al holocausto. Los visuales de la fábrica, son significativos por sus similitudes<sup>38</sup> con un campo de concentración nazi por la fabricación en serie de muñecas perfectas con cabello humano y corazones latiendo. En fin, la fabricación de muñecas, como metáfora de lo social, toma el sentido de la producción seriada, actividad que remite a prácticas nazis.

En el guion, la importancia de la raza, de la dicotomía de personas clasificadas inferiores y superiores que desde siempre había existido y sigue existiendo en todo el mundo como muestra la llegada del pensamiento nazi a Argentina. Diego Rafecas (2013) investigó los escapes realizados por alemanes hacia la Patagonia: "para algunos comenzaba una nueva vida en paz mientras que, para el otro, significaba un nuevo comienzo para demostrar la superioridad que afirmaban tener, tales como es el caso de Mengele al trabajar y explorar con cuerpos humanos sus inventos modificando la genética" (Rafecas, 2013: s/n).

El pensamiento nazi enfrentó con el poder físico a todos aquellos que contradijeran su dogma. Comenzaron a crear leyes para que la raza de los alemanes se mantuviera pura, dejando mal visto la mezcla de diferentes descendientes. El supuesto proyecto científico de Mengele tuvo una intencionalidad para aumentar la tasa reproductiva de cuerpos hegemónicos y estandarizados, de ahí su gran interés por experimentar sobre los cuerpos de mellizos, gemelos y siameses. La historia individual, la cultura, la diferencia, aquello que no es propio, queda neutralizado, borrado, a favor de la fantasía de un cuerpo colectivo, subsumido en nombre de una única raza:

Se percibe alguien que ve el mundo como un gran laboratorio o un gran zoológico, y está diseccionando todo el tiempo particularmente la raza humana. Y sobre todo se da la paradoja de que este tipo tenía esta alergia enorme por el mestizaje y termina en un continente mestizo como es el nuestro, porque vive treinta años entre Argentina, Paraguay y Brasil. (Lucia Puenzo, directora/guionista, entrevista, 2017)

Esta concepción estructurada a partir de un procedimiento discriminatorio está fundada en un ejercicio de clasificación que vincula entre sí los rasgos fácilmente

---

38 El horno de la fábrica nos recuerda a un crematorio y las piezas de muñecas desmontadas evocan el desmembramiento.

identificables e impone una versión divinizada del cuerpo. La diferencia desaparece o muta hasta convertirse en estigma.

Toda reflexión alrededor de la sangre y de la raza es clave en el guion porque representan las bases de la ideología nazi y de eso derivan las experiencias de José Mengele. Gracias a la ciencia quiere alcanzar a crear unos hombres perfectos. El médico quiere que Lilith sea la misma pero que su cuerpo corresponda a su edad para transformarla en un espécimen perfecto.

Al hablar de la sangre, mientras están cosiendo la muñeca, acaban por hablar de la raza aria. Helmut Gregor/Mengele con sus cuentos sobre la raza aria, sobre los Sonnenmenschen, del superhombre, aprovechada por Hitler para sus planes de eutanasia, raza y limpieza de sangre:

Lilith: ¿Qué es esto?

Mengele: Sangre. Mira no hay nada más misterioso que la sangre. ¿Querés ver la tuya?

Lilith: ¿Va a doler?

Mengele: Nada. ¡Cuidado!

Lilith: ¿Qué tienen que ver la sangre y el honor?

Mengele: La mezcla impurifica la sangre, destroza la memoria.

Lilith: ¿Qué hay que recordar?

Mengele: Quiénes éramos.

Lilith: ¿Quiénes éramos?

Mengele: Sonnenmenschen (Guion Wakolda).

El médico le promete a Lilith que crecerá para ser una Sonnenmenschen. Fascinada por los dibujos que encuentra en un libro nazi en la biblioteca oculta y por su lugar prometido, Lilith cree en el tratamiento de Mengele. La curiosidad de la niña hace fácil el desarrollo de las ideas nazis porque se interesa realmente por lo que Helmut/Mengele explica. Lilith por curiosidad, quiere aprender cosas, pero no parece realmente reflexionar sobre las palabras del hombre que son tomados como una verdad incuestionable.

Lilith le pregunta a la bibliotecaria sobre el significado de Sonnenmenschen cuando no puede encontrar la palabra en el diccionario. Esta pregunta introduce en el guion a la bibliotecaria y archivera, Nora Eldoc, que brinda a Lilith información sobre los superhombres nazis. Eldoc le cuestiona el mensaje que ha recibido de este científico aparentemente todo poderoso.

#### 4.1.1.5- La normalización de los cuerpos no hegemónicos

El paso de la infancia a la adolescencia de Lilith, queda expuesta en Puenzo como un tiempo inseparable de lo pulsional en la constitución subjetiva, lugar de un saber sobre el deseo y el goce. Esta transición queda marcada en el guion por recuerdos de un pasado y un presente marcado por la exclusión social y la reclusión personal.

Mauricio Knobel (2004) indica como en la transición de la niñez a la adolescencia existe una influencia del contexto sociocultural que puede favorecer o dificultar este proceso de integración social. Es por ello que en esta transición se tiene que abandonar la corporalidad y las acciones vinculadas con lo infantil. Eso explica como Lilith busca integrarse en el mundo adulto y crear una identidad vista como adulta.

Helmut/Mengele motivado por este deseo insaciable de perfección nazi, intenta curar a la niña utilizando las hormonas de crecimiento y se sirve de los gemelos que acaban de nacer para hacer una experiencia comparativa. La búsqueda de perfección física idealizada para el imaginario de Helmut/ Mengele es posible. Con el apoyo de la tecnología, el cuerpo podía tomar formas impensables; el guion permite ver esos desafíos ideológicos.

Ese personaje misterioso que se hace pasar por un veterinario está lleno de secretos: “él fue quien dirigió un famoso laboratorio médico no mucho antes y era conocido como Dios en Auschwitz y Birkenau quien, en nombre de mejorar la carrera por el bien del Reich (Lifton 1986:353).

Mengele quiere restaurar la imagen de esa otredad, para normalizar el cuerpo de Lilith similar al estereotipo de belleza ario. Lilith, al igual que los muchos niños con los que Mengele había experimentado, se creía amada por él, solo para descubrir que su pasión pertenecía solo a su propia visión loca, una que no tenía nada que ver con ella, excepto como un espécimen científico para promover su investigación.

Para Mengele, Lilith es una muñeca que debe repararse, tiene la necesidad imaginaria de restaurar la imagen del Otro, en el nombre del prototipo ideal: “tengo recurrencia con temas de la genética, de la normalización de los cuerpos, del peso de la sexualidad e incluso del erotismo. Mengele quiere normalizar los cuerpos, transformarlos en estándares perfectos” (Lucia Puenzo, guionista- directora, entrevista, 2017).

Cuando Lilith le pregunta qué guarda en su diario, él responde: “Helmut/Mengele: Los poetas escriben sobre lo que ven, los pintores pintan; Mido y peso lo que me interesa”. Es así como Mengele se compara con un artista.

Es común que, en el pasaje de la niñez a la adolescencia, los sujetos se sientan más disconformes con su corporalidad, en comparación a la belleza hegemónica que propone la sociedad. Uno de los cambios más significativos de la visión de los cuerpos, se desarrolla en una institución que predomina sobre otras: el colegio. Allí prevalece en los estudiantes el cambio físico, a partir de la pubertad comienzan a ser notorios estos cambios en sus cuerpos.

Gran parte de los adolescentes sufren con estos cambios físicos que se producen con gran rapidez generando una sensación de despersonalización. Lo ilustran las escenas de una extrema violencia que tienen lugar dentro del colegio alemán, un microcosmos que funciona como una sociedad y que es presentado como la cristalización del segregacionismo que sustenta el nazismo. Esta institución refleja los estigmas hacia lo extraño, lo Otro dejando en inferioridad a toda persona que no cumpla con el canon establecido. Así, se utiliza un poder simbólico que discrimina al Otro desde un plano de superioridad con el objeto de deshumanizar la otredad.

En fin, el guion intenta valorizar esos cuerpos tomados como un Otro, aquellos que escapan a la norma; es allí donde surge una mirada individualizadora que permite las desviaciones y las especialidades. Es donde se hacen útiles las diferencias frente al poder y la ideología homogeneizadora con su poder de normalización anulando al Otro.

#### **4.1.2- Lo sexual y lo corporal en xxy**

El cine permite profundizar en la construcción social y científica del cuerpo humano con sus comportamientos sexuales y sus búsquedas de género. Estos discursos contribuyen a la constitución de estrategias de representación que visibilizan colectivos tradicionalmente ausentes de la representación audiovisual argentina.

El guion de XXY ofrece un espacio de construcción de debates actualizados y vigentes sobre la intervención quirúrgica de un sujeto intersexual para su integración social; considerando la intersexualidad como una anomalía que se debe corregir. Basada en el cuento de Sergio Bizzio Cinismo (2004), la historia reconstruye discursos sobre la intersexualidad y su corporalidad privilegiando una mirada que construye y gestiona el deseo intersexual. La adaptación cinematográfica elabora un profundo discurso científico, que incluye debates biomédicos y éticos actualizados (como la intervención quirúrgica del cuerpo intersexual); sin priorizar la construcción cultural de la intersexualidad en su discurso. Esta tampoco idealiza a la naturaleza, sino la presenta como una fuerza en

constante mediación desde la intervención humana; su propuesta rompedora se presenta útil para el avance científico de discursos bioéticos y culturales que (re)constituyan nuevos discursos sobre la intersexualidad: los aspectos biológicos, de comportamiento y roles.

XXY trabaja sobre la identidad sexual, corporal y de género cuestionando las construcciones establecidas en la modernidad sobre género, cuerpo y género establecidos por un discurso científico que evoca a lo natural; así cuando la persona no encaja en esta construcción social por rasgos físicos, orientación sexual o género son marginados.

El caso de Álex, protagonista de XXY representa esa exclusión siendo consideradas anormales: “el guion presenta un discurso abierto a la ambigüedad, reivindicando las prácticas sexuales y cuerpos marginados, dándole espacio a la libertad de expresión y de acción” (Stryker y Sullivan 2009: 61).

El guion de Lucía Puenzo nos hace reflexionar sobre los regímenes de conocimiento y poder a la que estamos sometidos y que dan forma a nuestras producciones de subjetividad y diferencia. XXY busca romper con el paradigma establecido, así se construyen identidades alternas y diferentes a lo que el discurso médico considera normal.

#### 4.1-2-1- La intersexualidad y la búsqueda de identidad sexual en XXY de Lucía Puenzo (2007). Entrevista Lucía Puenzo

La historia aborda el tema del hermafroditismo; sin embargo, el relato trabaja sobre las transiciones y decisiones de un adolescente sobre su cuerpo, sexualidad e identidad:

La génesis del proyecto fue la lectura que hice de un cuento escrito por mi marido, Sergio Bizzio. Me pareció tan hermoso que él decidió regalármelo para que lo adaptase. Fue entonces cuando preferí que nadie más me ayudara en dicho proceso. De hecho, opté por no mostrar a nadie el guion definitivo hasta no tenerlo terminado. Aunque yo proceda de una familia muy cinematográfica y mi esposo sea escritor, necesitaba encontrar el tono que hiciera mío el proyecto. Prefería equivocarme sola a que la cinta no pareciera algo que fue creado por mí. Leer el cuento me hizo acordarme de esa época en la que uno descubre el sexo. Empecé a escribir con esa imagen en la cabeza: el cuerpo de una adolescente en el que conviven los dos sexos (Lucía Puenzo, directora-guionista, entrevista, 2017)

XXY hace frente a la dialéctica masculina-femenina presentando a la intersexualidad que genera afinidad y aversión a la vez allí “se plantea la posibilidad de la no elección o de la ‘elección natural’ cuestionando la ética médica y el tratamiento histórico de la intersexualidad como enfermedad” (Sullivan 2009: 314). A través de la



mirada de diferentes herramientas, Puenzo cuestiona a la sociedad patriarcal que exige, desde el nacimiento, la elección de un género previamente y socialmente definido:

Cuando empecé a escribir la película, me sorprendió mucho la forma en que la Argentina se muestra abierta con estos temas hoy, incluso más que en algunos países europeos. Ha habido un montón de pasos adelante, incluso legalmente. No sólo tenemos ahora las uniones civiles gay y las adopciones entre gay también son legales, pero también hoy en día las organizaciones entre sexos son para cualquier persona no importa qué sexo eligen, e incluso puede cambiar su nombre bajo el nuevo sexo. Eso fue una gran sorpresa, y también cómo se ha recibido la película. Tuve mi prejuicio en una sociedad machista como la Argentina. Conocí a algunos activistas entre sexos después de la película, y no antes, lo cual fue bueno para mí, y estuvieron de acuerdo con la historia. Habría sido más político, y no habría sido bueno por el bien de la historia. En realidad, algo que me di cuenta cuando la película se hizo es que esta gran pelea sobre la sexualidad comienza cuando la película termina: deciden defender este cuerpo tal cual es, y la lucha comienza allí (Lucía Puenzo, directora-guionista, entrevista, 2017).

El reconocimiento del film sirvió para difundir entre un público más general algunas de las cuestiones planteadas por los colectivos intersexuales en los últimos años, así como para fomentar la visibilidad de estos individuos dentro de la sociedad. El debate social sobre la intersexualidad y la normalización de los cuerpos trajo consigo un debate sobre el rol de las instituciones médicas, la familia y el estado. traumas

Lucía Puenzo investigó antes de realizar el film como se realizaban procedimientos quirúrgicos amparados por la familia a niños intersexuales con el objetivo de normalizarlos e integrarlos socialmente. La realizadora pudo interrogar a niños, familiares y médicos para comprender todas las complejidades de esta situación:

La adaptación fue muy difícil, Sergio Bizzio es mi marido, así que fue una nueva dificultad. Pero lo bueno es que me dijo el primer día: Tenés que traicionar mi historia y hacerla tuya. Si haces una adaptación que me sea fiel, no será buena. En el cuento no hay padres médicos, y el cuerpo de la protagonista, que se llama Rocío, es un cuerpo poético, ficcional, porque es el cuerpo de una hermafrodita pura, como en los antiguos relatos griegos, con toda la potencia de los dos sexos. La relación con un adolescente virginal que llega a su casa está también en el cuento. Me enamoré de esos dos personajes, y como tengo la suerte de vivir con el autor que lo escribió hace muchos años, nos tenemos la confianza suficiente para escribir juntos y permitirnos adaptar nuestros trabajos, que es lo que hice con su cuento. Una adaptación muy libre, en la que la realidad y meses de investigación y charlas con médicos y con distintos individuos con diferentes diagnósticos fueron transformando por completo la historia (Lucía Puenzo, directora-guionista, entrevista, 2017)

El guion comienza con un viaje a Piriápolis, Uruguay por parte de una pareja (Ramiro y Erika) y su hijo (Álvaro); él es un prestigioso cirujano plástico y lo han invitado

una familia para ver un caso en especial y saber cuál sería su diagnóstico. Han sido invitados el biólogo Ernesto Kraken<sup>39</sup> y su esposa Suli han vivido en un pueblo con su hija intersexual llamada Álex. La pareja decide no intervenir quirúrgicamente a su hija Álex (aunque es sometida a una terapia de corticoides), y se aíslan de la ciudad para ofrecer a Álex un entorno alejado y agreste. Suli, se ocupa fundamentalmente de las tareas domésticas mientras su padre trabaja como biólogo marino, especialista en tortugas<sup>40</sup> y biodiversidad, ha investigado sobre la sexualidad de las especies y cataloga especies en extinción (Kraken cuida de su hija tal y como de las tortugas que rescata de la playa).

Álex ha dejado de tomar las pastillas que controlaban su desarrollo hormonal por decisión propia, y empieza a mostrar signos de virilización. Nadie conoce su secreto, salvo dos amigos: Roberta, hija de un compañero de trabajo de Kraken, y Vando, un adolescente hijo de un pescador, quien amenaza por contarlo. Preocupada con los cambios que puedan devenirse en el cuerpo de su hija, Suli le pide a Ramiro que intente convencer a su esposo sobre la importancia de una operación.

El hijo del cirujano, Álvaro, es un adolescente de 16 años que termina desollando una atracción sexual y un vínculo con Álex, aunque Álvaro desconoce que Álex es intersexual. Ambos jóvenes están descubriendo su sexualidad sin pensar en las heteronormas.

La historia presenta la compleja situación de intervenir quirúrgicamente o no al adolescente o respetar su decisión sobre su cuerpo: ¿Qué hacer frente a ella? Esta la opinión del cirujano que pretende normalizar el cuerpo para que se pueda socializar sin dificultad; por el contrario, Kraken respeta los designios de la naturaleza humana a ultranza.

El caso de Álex nos muestra una situación particular para llevar el dilema a lo universal, la posibilidad de elegir qué hacer con el cuerpo cuáles son las decisiones sexuales y de género que pueden tomarse. En el guion se abren debates sobre la intersexualidad que tienen vigencia sobre la identidad, el cuerpo, el amor, lo sexual y el rol de la familia. En conclusión, la adaptación cinematográfica de XXY captura la intersexualidad del texto original, la vuelve visible y la aborda con respeto. Da cuenta de

---

<sup>39</sup> El nombre de Kraken cobra sentido: el calamar recuerda a un “Kraken”, animal mitológico entre los escandinavos, hoy asociado con una especie de calamar gigante del que los biólogos tienen poca noticia dada la profundidad en la que habita.

<sup>40</sup> En el guion se comparan el mundo de las especies marinas donde conviven las especies hermafroditas con las que no lo son; la realizadora hace una defensa de un mundo humano en el que puedan vivir en libertad aquellas personas que nacen con un cuerpo diferente al resto, en este caso, con dos sexos.

la diversidad sexual desde la biología misma. Y permite observar cómo las personas construimos imaginarios o subjetividades individuales y colectivas, acerca de los cuerpos y de las formas de ser en el mundo.

#### 4.1.2.2- Otredad Intersexual

La familia de Álex ha decidido trasladarse a Uruguay para huir del rechazo y la mirada ofensiva de la sociedad argentina y para que Álex pueda crecer libremente. Ese rechazo violento se dirige hacia una identidad sexual, con lo cual se presupone como un acto disciplinador hacia la mujer/ varón. Al establecer lo normativo hegemónico se marca quien es el Otro y lo extraño; al establecer la dialéctica de lo femenino/ masculino como el status.

Dentro de estas relaciones sociales asimétricas se ordena socialmente el género humano. En Uruguay la familia en cierto punto oculta a Álex por temor la violencia y a las estructuras de poder de no aceptar lo extraño; el temor al acoso y la violencia se marca en el guion cuando Álex vive una situación violenta en la playa cuando varios jóvenes la reconocen a ella. Los chicos la retienen y en la playa la atacan para ver su cuerpo; buscando descubrir el secreto que se comentaba en el pueblo.

Álex se defiende a los golpes: “! Hijo de puta ¡” exclama uno de los muchachos, para dar un puñetazo en la cara de Álex, caído, trata en vano de deshacerse de los atacantes. Las reacciones varían entre asco y fascinación; todos estén dispuestos a ejercer la violencia para saciar su propia curiosidad o morbo:

Amigo de Vando 1: Quedáte quieta, quiero ver. Nada más. A ver, ¿qué tenés acá?

Amigo de Vando 2: ¡Es una pija!

Amigo de Vando 3: ¡Te dije! Tiene las dos.

Amigo de Vando 2: Es un asco.

Amigo de Vando 1: ¡¿Qué decís?! ¡Está buenísimo! ¿Se te para? (Guion XXY)

Los jóvenes abusando de su poder físico intentan violar a Álex; evidentemente estos jóvenes no comprenden más allá de lo que ven sus ojos (un cuerpo con dos órganos sexuales) esa anormalidad es divertida. Los jóvenes no pueden completar su acto ya que llega Vando<sup>41</sup> a ayudar a Álex, la culpa por contar el secreto genera en Vando tristeza por no proteger a su amiga y por su deslealtad.

---

<sup>41</sup> Vando, que expulsó a los colegas y llora, lo siento mucho y consciente de lo que había hecho para revelar el secreto de Álex.

El ataque de estos jóvenes es un detonante de conflicto para la familia de Álex. Kraken decide no realizar la denuncia ya que haría público la intersexualidad de Álex. Al mantener en secreto ese acto violento se entiende como una institución como la policía no puede proteger a la víctima para denunciar desde el anonimato. Sin embargo, Álex decide denunciar sin importar las consecuencias con el apoyo de toda su familia:

Kraken; Se va a enterar todo el mundo

Álex: Que se enteren.

(El padre de Álex, señalando las consecuencias que tendría hacer la denuncia de la situación de violencia sufrida, y respuesta de Álex) (Guion XXY)

La corporalidad en la intersexualidad no solo genera rechazo, también genera curiosidad, atracción e interés. Álex declara que no tiene intención de realizar ninguna operación ni tratamiento para su cuerpo, deseando ser libre. En fin, Lucía Puenzo hace una reflexión sobre la marginalización del cuerpo disidente y como se configura su exclusión social:

Sí, en un momento, Álex le pregunta a su padre hasta cuándo va a protegerla. A lo que su padre responde: Hasta que puedas elegir. “Y si no hay nada que elegir?”, argumenta ella desacomodando todo el andamiaje socio cultural celosamente cuidado con el correr de los años. El secreto de Álex emerge en la pubertad. Pero la peripecia de esta chica comienza mucho tiempo antes; según el relato, su madre quería tener cuatro hijos, pero Álex nació “tan diferente” que demandaba toda la atención. De todos modos, hay un contrapunto, la postura de su padre, quizás por su profesión de biólogo; él es un tipo que lucha porque la naturaleza pueda seguir su camino, y asume otra responsabilidad frente a su hija (Lucía Puenzo, directora-guionista, entrevista, 2017).

#### 4.1.2.3- La identidad y búsqueda sexual en XXY

La mirada sobre Álex se construye desde la familia, los amigos y ahora por la medicina con Ramiro como cara de esa institución y del poder científico normalizador. En el guion el cuerpo de Álex, se describe desde la mirada tímida y distante de Álvaro. Ramiro, padre del joven, advierte esa atracción donde se sugieren y se esconden sentimientos.

Los jóvenes se conocen en la casa donde esta vez Álex observa a escondidas al joven. Tras la presentación en un momento a solas en la playa Álex le propone a Álvaro (el cual no conocía su condición) que tenga sexo con ella, pero él no quiere; esa pregunta explícita que grabará toda su relación:

Álex: ¿Te hiciste la paja?...

Álex: Yo nunca me acosté con nadie

Álex: ¿Te acostarías conmigo? (Guion XXY)

El joven se siente incómodo frente a esa situación, pero no niega la atracción que siente hacia Álex que se va acrecentando más y más. Tras varios desencuentros el joven accede tener relaciones sexuales con Álex; su actitud es de expectación y pasividad para que Álex gestione el encuentro sexual. Solo en una situación Álvaro rompió esa pasividad, cuando en la playa le pregunta a Álex:

Álvaro: Vos no sos normal, vos sos distinta y lo sabés.

Álvaro: ¿Por qué te mira la gente así? (Guion XXY)

Esta pregunta desconfigura a Álex quien no quiere hablar de su condición con Álvaro; el deseo hacia él es cada vez mayor por eso se abre a hablar ciertos temas como su propia identidad sexual y de género:

Álex: (...) Soy las dos cosas.

Álvaro: ¿Pero te gustan los hombres o las mujeres?

Álex: No sé (Guion XXY)

El deseo forma parte del vínculo sin importar la corporalidad, identidad o la sexualidad; se escapan hacia un establo para tener intimidad física. El hecho de que sea la primera relación sexual genera un vínculo que va más allá del deseo llegando a representar el amor entre los jóvenes:

Álex: Nunca pensé que me iba a enamorar de alguien como vos, pero me pasó.

Álvaro: A mí también (Guion XXY)

El guion desarrolla la primera relación sexual de los jóvenes. Álex toma la iniciativa en el acto sexual, en el guion se describe en un principio con comportamientos marcados entre lo masculino y femenino. El guion gira completamente en los comportamientos sexuales de los protagonistas, cuando Álex penetra al joven en una relación consentida, que luego el joven revela cuan placentera fue para él:

Álex: No sé. Perdóname lo que te hice.

Álvaro: No me hiciste nada. No me molestó. Me gustó.

Álex: ¿En serio? A mí también (Guion XXY)

Este acontecimiento entre Álex y Álvaro es clave en la trama ya que revelara nuevos deseos, sensaciones y consecuencias. Cuando el guion presenta el goce de Álvaro en el acto nos quita del eje a Álex, planteando la diversidad de formas de vivir lo sexualidad.

Esa diversidad rompe con los preceptos patriarcales y heteronormativos apoyados en el binarismo: masculino y femenino (su rol en el acto sexual será procrear).

En un mundo donde los actos sexuales nos hacen hombres o mujeres, esa lógica binaria no entiende otro tipo de actos. Evidentemente el control de los cuerpos condiciona y recula el deseo y los actos. La confusión que vive Kraken al presenciar e interrumpir el acto sexual entre Álex y Álvaro es evidente a pesar de su apertura mental y libertad con Álex. El padre explica los sucesos a su esposa Suli:

Kraken (mirando fijamente a Suli): Ella estaba arriba, rompiéndole el culo al hijo de tus invitados, ¿lo entendés o te lo dibujo?

Kraken (...): Si no era éste iba a ser cualquier otro, sabíamos que esto iba a pasar.

Kraken: No te hagas ilusiones, nunca va a ser una mujer, aunque un cirujano le corte lo que le sobre (Guion XXY).

El padre toma la decisión de buscar ayuda y consejos; al tener la oportunidad de conocer a otra persona intersexual, Juan, que fue operada para ser hombre. En un principio el joven tiene ciertas dudas sobre las intenciones de Kraken ya que piensa que puede ser un periodista que va en búsqueda de una noticia llamativa. Esa situación se rompe cuando Kraken le comenta que: “Tengo una hija... un hijo”. Juan vive cerca del pueblo y trabaja en una gasolinera, su historia sobre cómo vivió una cirugía para normalizar su cuerpo, genera un fuerte impacto en Kraken:

Juan: Yo creía que había nacido tan... horrible que me habían tenido que operar cinco veces antes de cumplir un año.

Juan: A eso le llaman normalización

Juan: Ésas no son operaciones. Es una castración, eso.

Juan: Si la operaban hubiera hecho que tenga miedo de su cuerpo.

Juan: Eso es lo peor que se le puede hacer a un hijo (Guion XXY).

Kraken le pregunta todas sus dudas ya que no sabe cómo ayudar a Álex. Tras ese dialogo de gran intensidad para Kraken, él decide mantener su postura sobre que sea Álex quien decida sobre su cuerpo:

Álex: Me miras distinto

Kraken: Estás más grande.

Álex: No me vas a poder cuidar siempre.

Kraken: Te voy a cuidar hasta que puedas elegir.

Álex: ¿Y si no hubiera que elegir? (Guion XXY).

Para establecer las fronteras entre lo posible, lo negado y lo deseado la sexualidad marca quien será integrado socialmente, quien será sancionado por sus desviaciones y por último quien será excluido o violentado por su otredad física o por sus acciones: como en el caso de la intersexualidad que rompe el esquema heteronormativo binarista: lo masculino y lo femenino. Un aspecto fundamental del proyecto teórico queer es la desestabilización de las construcciones normativas de sexualidad y género, que se presentan de modo inestable. Como afirma Butler (1990): “las personas sólo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género” (Butler, 1990:70).

Cuando el médico y su familia, toman la decisión de regresar a Buenos Aires tras su paso infructuoso, para ofrecer una perspectiva médica a la situación de Álex. Durante su despedida Álvaro le dice a Álex que la ama, a lo cual Álex responde:

Álex: ¿A mí?

Álex: Lo que a vos te gusta es esto (haciendo un gesto indicando su ingle) (Guion XXY) (Guion XXY).

En ese gesto Álex resume que Álvaro lo que no siente es amor, sino que redescubrió un placer sexual que lo hará replantear su propia sexualidad y los propios prejuicios que tiene su padre:

Ramiro: ¿Te gusta Álex?

Álvaro no responde.

Ramiro: Igual me das una alegría, tenía miedo que fueras puto (Guion XXY).

Lo masculino o lo femenino no se establece solamente por lo biológico, ni los roles sexuales construidos culturalmente. El caso de Álex y Álvaro nos muestran que lo fundamental para ambos es la búsqueda del goce propio y de ambos en segundo plano. Por eso, es necesario comprender el valor del goce en la sexualidad no solo como un puente a la integración social, sino como un proceso interno de aceptación de la propia otredad.

El encuentro sexual para Álvaro tuvo un alto impacto emocional que lo lleva a preguntarse sobre sí mismo. Al comprender realmente la condición de Álex necesita acercarse para reafirmar su vínculo, por eso cuando se despiden, él le hace una pregunta:

Álvaro: ¿Te voy a volver a ver?

Álex: No creo (silencio de Álvaro)

Álex: ¿Qué te da más lástima, no verme más o no haberla visto?

(Silencio de Álvaro. Sus ojos aguantan las lágrimas)

Álex: ¿Querés ver?

(Silencio de Álvaro) (Guion XXY).

Cuando Álex decide mostrarle sus genitales a Álvaro, se rompe ese vínculo que se enfrenta a una ruptura emocional por los temores de Álex de conocer las verdaderas intenciones de Álvaro, mientras que el joven no podrá saber si era amor o una simple curiosidad.

El guion de XXY rompe las estructuras de poder masculina, tratando de derribar esa dominación desde un discurso patriarcal heteronormativo y asimétrico donde los actos sexuales terminan condenados a lo permitido o deseable. Es desde ese poder donde se condiciona el goce de las personas de acuerdo a un ordenamiento social que establezca que es lo sexualmente aceptado y como será lo rechazado: convirtiendo su figura en Otro. complementarias de la categoría género: como ordenador social que permite visualizar relaciones sociales asimétricas, y como atributo personal, en relación a las maneras concretas en que cada individuo se vive a sí mismo como ser sexuado.

#### 4.1.2.4- El cuerpo disidente como espacio de normalización médica y de integración social

Un cuerpo disidente se juzga desde las instituciones de poder que no cumplen con el binarismo social. Álex no cumple la heteronorma y su actitud choca con los estándares sociales ya que busca y demanda tener autonomía corporal, identitaria y sexual. Es en esa búsqueda de libertad que Álex, amparada por su familia, necesite decidir sobre su propio cuerpo:

Un amigo, Mauro Cabral (historiador y activista intersex), me decía que más que por la idea de respetar la libertad de elección de la que tanta gente habló en relación a la película, a él lo que más le interesaba era el lugar que le da al deseo. Y yo estoy completamente de acuerdo con él. Quiero decir: creo que no alcanza con decir que hay que respetar cualquier cuerpo, y darle a todo individuo la libertad para hacer lo que quiera con su identidad. A eso la película le incluye la posibilidad de que alguien (en este caso Álvaro) puede enamorarse y sentir deseo por un cuerpo como el de Álex. Perlongher lo decía sin anestesia, fiel a su estilo: “No queremos que nos respeten, queremos que nos cojan”. La frase es brutal, pero no deja de tener mucho de cierto. La búsqueda de una identidad (no sólo sexual) siempre fue central en la vida de cada ser humano, ahí no hay fronteras de tiempo ni espacio (Lucia Puenzo, directora-guionista, entrevista, 2017).



La situación de Álex no difiere de la de Mauro Cabral. Luego de su nacimiento los doctores aconsejan que se la críe como una niña (que se le diga que es niña, que se la trate como tal, que se la vista como tal). A medida que se desarrolla, los médicos aconsejan que tome hormonas para mantener su apariencia femenina; las dudas éticas y morales de los padres de Álex generan que busquen una visión externa de otro profesional médico.

A pesar de las visiones medicas masculinas ninguno puede comprender e interpretar el sentir de Álex. Cada discurso científico puede ser conservador o inclusivo y traen consigo una visión moralista y filosófica sobre cómo es lo normal en un cuerpo o no. Por ejemplo, Kraken en su trabajo como biólogo estudia los fenómenos naturales; Kraken desde su experiencia científica considera que algunas especies la diferenciación sexual requieren madurez sexual. Por eso el niega cualquier tratamiento médico con el cuerpo de Álex.

Ramiro se opone a la visión de Kraken, el medico cree que es fundamental la cirugía para normalizar el cuerpo de Álex e y que pueda integrarse socialmente con mayor facilidad; por eso intenta convencer a Suli desde la autoridad que le concede el conocimiento médico, cuando ella duda sobre lo que es mejor para Álex: “Ramiro (hablando a Suli): Si no sabés que pasará, la virilización” (Guion XXY). Esta advertencia médica simboliza el riesgo de perder a su hija. Suli se ve condicionada por su propia construcción social y sus expectativas: “Suli: Siempre estaba pendiente de las miradas de los demás... que si era nene y nena” (Guion XXY).

A pesar de los intentos de la medicina por corregir la intersexualidad, la misma no se limita únicamente al campo de la medicina, sino que también es una cuestión social. El problema no es el cuerpo intersexual, sino la dependencia de nuestra cultura basada en el binomio masculino/femenino que creó normas sociales que excluyen a lo diferente.

No es el cuerpo intersexual el que debe ser corregido, es nuestra sociedad la que debe superar el miedo y aprender a aceptar la diversidad del género y sexualidad: “En una cultura que requiere una clara división de género, los cuerpos de género atípicos amenazan al sistema de leyes, a los derechos, responsabilidades y privilegios construidos sobre las nociones de discreción y de género binario” (Karkazis, 2010:96). La consecuencia de la intersexualidad en Álex como un ente natural forma parte de los discursos construidos en el guion; en donde se reconoce el carácter singular del sujeto desde la complejidad.

#### 4.1.2.5- Construcciones binarias como exclusión de la otredad

La tradición del pensamiento occidental tiende a organizar la realidad conocida en términos binarios, antagónicos y asimétricos. Este modo de ordenar las sociedades nos marca que integrar y que excluir; esta cuestión resulta particularmente manifiesta en lo referente a los cuerpos y las sexualidades: en este tema, se superponen conocimientos religiosos, morales, idiosincrásicas, que a veces cierran el debate o lo tornan circular: como la construcción de lo masculino y lo femenino:

Porque el mundo siempre se dividió en términos binarios, hombres y mujeres, y todo quién reclame un lugar de identidad en el medio va a tener que pelear por él. El mundo tiende a rotular y a clasificar, y claro, ordenar todo en casilleros es tranquilizador. Por el contrario, quien se sale de la norma, quién se resiste a ser normalizado, es un individuo perturbador para la sociedad. Muchos amigos intersexuales me han contado sus peleas para llevar adelante sus vidas como ellos desean; hay que ir ganando espacios hasta en los lugares más inesperados, como la inscripción en una universidad. Lo que me sorprendió de esta lucha es la convicción de no tener que elegir ser hombre o mujer. En su caso defienden que vinieron al mundo con un cuerpo que es de otra identidad sexual, pelear contra la concepción que todos tenemos de que en el mundo sólo hay hombres o mujeres es algo muy duro (Lucia Puenzo, directora-guionista, entrevista, 2017).

La definición ampliamente aceptada de la intersexualidad, y avalada por la Organización Internacional de la Intersexualidad<sup>42</sup> explica que las: “características genéticas, hormonales y físicas que no son completamente femeninas ni masculinas, o una combinación entre ambas características o algo totalmente ajeno a ellas” (Amato, 2016: 11). Según Laura Inter y Eva Alcántara (2015): “la intersexualidad puede adoptarse como una identidad, pero eso no ocurre siempre. Un amplio porcentaje de personas intersexuales se definen a sí mismas como mujeres o como hombres, en ocasiones como mujeres o como hombres intersexuales. También hay quienes prefieren autodefinirse de otra forma o en una tercera categoría” (Inter y Alcántara 2015, 28).

Para Judith Butler (1990) la intersexualidad abre nuevas perspectivas para vivir lo sexual y lo corporal. En sus estudios Butler se pregunta si en una persona intersexual “¿su género femenino o masculino?” (Butler, 1990:35); desde que recorre las relaciones sociales y los comportamientos desde una perspectiva intersexual. En el guion de XXY

---

<sup>42</sup> Según la Sociedad Norteamericana de Intersex, hay diversidad de formas en las que un cuerpo podría no adecuarse a los parámetros estandarizados. Se estima que aproximadamente uno de cada mil quinientos nacimientos incluye una atipia genital que requeriría intervención quirúrgica u hormonal para adecuarse a los cánones “normales” de genitalidad.

construye a Álex desde su deseo de conocerse y explorar su naturalidad, Álex tiene el potencial de transformar su cuerpo, tal como ha transformado las muñecas de su cuarto. Quiere tener control sobre su sentir y su propia corporalidad, aunque esta no sea inteligible socialmente.

Álex genítalmente se la relaciona con lo femenino y es criada como mujer; es allí que la institución médica comienza a suprimir su masculinidad con hormonas para estimular sus rasgos femeninos. La realizadora Lucía Puenzo se inspira para realizar el guion en su interés en el mundo de la adolescencia y la intersexualidad; en su adaptación decide investigar sobre los preceptos médicos, filosóficos, políticos y sociales de la intersexualidad en la infancia con las heridas de la normalización:

Entré en contacto con varios y muchos de los que conocí me causaron una grata impresión. Lo que más me llamó la atención fue su lucha por no tener que tomar la elección de ser una mujer o un hombre. En su caso defienden que vinieron al mundo con un cuerpo que es de otra identidad sexual. Ellos quieren permanecer así, sin hacer de su cuerpo un lugar de pasaje; pelear contra la concepción que todos tenemos de que en el mundo sólo hay hombres o mujeres es algo muy duro (Lucia Puenzo, directora-guionista, entrevista, 2017).

Con la visita de Ramiro amparado por Suli se resquebraja ese halo de libertad protector hacia Álex, ahora surge un conflicto familiar basado en la transición a la adolescencia del personaje y los choques entre dos discursos científicos diferentes. La normalización quirúrgica surge como una solución inmediata para evitar conflictos en el futuro, sin embargo, nunca se plantea Suri cuáles serán las marcas que podría dejar en Álex si se somete a ese procedimiento quirúrgico: “Suli: Le quiten lo que le sobra para que siga siendo una mujer” (Guion XXY).

Al tomar hormonas femeninas durante toda su vida la institución médica decide sobre Álex evitar que la parte masculina se desarrolle. El guion muestra como ocasionalmente Álex desafía al poder médico establecido al no tomar sus pastillas, replanteándose esa dialéctica entre lo femenino/masculino y su búsqueda de libertad para decidir sobre su propio cuerpo. Álex critica como los medicamentos impiden que se desarrolle.

La decisión de dejar de tomar los medicamentos rompe con las construcciones simbólicas establecidas, esto puede reactivar su proceso de virilización masculina. La sensación de no aceptación de su propio cuerpo, se genera por no encontrar ninguna imagen similar de otra persona que tenga su cuerpo. Álex rechaza esa normalización médica, por ende, el paradigma identitario asimétrico en el que la sociedad nos expone:

“solo la tecnología médica (lingüística, quirúrgica, hormonal) puede reintegrar los órganos al orden de la percepción, haciéndolos corresponder (como masculinos o femeninos) con la verdad de la mirada, de manera que muestren (en lugar de ocultar con malignidad) la verdad del sexo” (Preciado, 2002: 111).

Al final del guion, a pesar del crecimiento personal y el reconocimiento de su propia otredad, Álex sigue viviendo su lucha interna. Esa lucha es individual y colectiva ya que su deseo es construir una nueva identidad, un nuevo Yo; es allí donde surgen los desafíos hacia una identidad que rompa las heterónomas binaristas. En una de las escenas se pueden trazar algunas respuestas:

Álex: ¿Qué haces?

Kraken: Te cuido

Álex: No me vas a poder cuidar siempre

Kraken: Hasta que puedas elegir

Álex: ¿Qué?

Kraken: Lo que quieras

(Silencio largo con un primer plano de Álex recostada en la cama)

Álex: ¿Y si no hay nada que elegir? (Guion XXY).

El silencio de Kraken, es el mismo silencio que genera en nosotros; callamos por miedo o porque no queremos aceptar al Otro, lo extraño, o bien arriesgarse y romper el paradigma: “siempre hay que elegir, porque la elección nos posiciona en el lugar de una crítica que es, ante todo, una desobediencia a ser gobernado de determinada manera y a determinado precio” (Foucault, 1992: 7).

Álex asume su cuerpo, identidad y sexualidad privilegiando su goce; criticando y denunciando al violento que no acepta su otredad. Es así, como logra la autonomía de su propio cuerpo manifestando su deseo de permanecer tal cual, al menos de momento. Como dijo su padre, que no duda en declarar que a su hija no le falta ni sobra nada que es perfecta, así como es.

#### 4.2- CIVILIZACIÓN Y BARBARIE: EL GAUCHO EN ABALLAY Y EL INDIO EN GUERREROS Y CAUTIVAS

Para analizar la noción de barbarie nos lleva a una revisión histórica de como simbólicamente se fue modificando a lo largo del tiempo. Para la cultura argentina es necesario entender la figura del intelectual y político Domingo Faustino Sarmiento. El paradigma de Civilización y Barbarie construyó el poder hegemónico y discursivo de una parte de la sociedad que oprimió al Otro: estigmatizando la figura del indígena, extranjero o gauchos en la creación del estado nacional argentino en el siglo XIX.

La utilización del concepto de barbarie formó parte de un proceso histórico de marginalización y exclusión de los Otros. Desde los inicios del cine argentino se buscó representar esas construcciones de la otredad en las figuras del gaucho y el indígena.

Uno de los guiones seleccionados, es la adaptación literaria del cuento de Jorge Luis Borges Guerreros y cautivas, por parte del realizador Edgardo Cozarinsky. El guion trabaja sobre los acontecimientos durante la conquista del desierto, las campañas militares de conquista del sur argentino que aniquilan a los pueblos originarios. La historia se centra en una mujer francesa que quiere rescatar a una compatriota suya secuestrada por los indígenas.

La adaptación de Cozarinsky recrea el paradigma de civilización y barbarie con sus rupturas y puntos en común. Como en la construcción paradigma argentino, el guion marca como se pensaba lo civilizado desde una perspectiva eurocéntrica, letrada y blanca. Mientras que lo bárbaro se lo asocia con lo inculto, salvaje y violento.

La historia retrata las asimetrías entre dos mundos: el rural y el urbano. Cuando el mundo urbano se acerca a un mundo extraño como en la conquista del desierto, su objetivo es adoctrinar al Otro. Cuando ese Otro, frente a la violencia simbólica y física de esa integración forzosa, se rebela llevando a la cultura civilizada y letrada a justificar esa aniquilación del indígena.

Con respecto a la otredad del gaucho, su situación es igual de compleja que la del indígena. El gaucho es mestizo, siendo un habitante nómada de la llanura argentina. Su trabajo se realiza en el campo siendo peones explotados por los terratenientes; sometidos por su salvajismo e irracionalidad que el poder hegemónico los segregó, excluyó y persiguió durante el siglo XIX. En la actualidad, la marca de la otredad del gaucho vivió una reconstrucción, esa imagen de Otro salvaje se modificó desde una cultura nacionalista

y tradicional como símbolo e icono de una cultura rural argentina con valores y ética propia.

El realizador Fernando Spiner adaptó *Aballay*, un cuento de Antonio Di Benedetto, el guion retrata la vida de un gaucho que junto a sus compañeros roban y asesinan sin piedad. Durante un robo a un aristócrata porteño, lo asesinan frente a su hijo. El niño observa a *Aballay* asesinando a su padre; el gaucho ve al niño también, pero decide no hacer nada.

El guion trabaja sobre la imagen del gaucho; *Aballay* representa al gaucho con sus costumbres, su cultura, sus leyes y en el caso particular del protagonista sus sentimientos de culpabilidad por sus actos. El guion rompe los estereotipos y prejuicios sobre el gaucho, allí se humanizan sus actos, atribuyendo rasgos más sentimentales y místicos sobre los prejuicios del hombre civilizado. *Aballay* ya no es el hombre que mata gratuitamente sino quien lleva el peso de sus acciones y las consecuencias que traen consigo; para convertirse en mito y santo de devoción de los Otros marginados. La culpa por sus pecados y la expiación son parte de su comportamiento ya que *Aballay* es conciente de su violencia y su ley.

La otredad de *Aballay* tiene un doble simbolismo: de sí mismo para encontrar la expiación, y por otro lado la violencia y las leyes simbólicas que aplican hacia el gaucho justificadas en ese paradigma de la civilización y la barbarie.

Evidentemente los cambios sufridos en el paradigma, nos obliga a realizar una revisión histórica sobre cuáles fueron los objetivos de este eje civilizador que estableció una cultura, moral y religión sin matices. Como al excluir y eliminar al Otro nos lleva a una ruptura social que inhabilita la posibilidad de construir una sociedad plural y multicultural.

#### 4.2.1.1-El western gauchesco: como representación de la violencia y el crimen en *Aballay* de Fernando Spiner (2010). Entrevista Valentín Diment y Fernando Spiner

*Aballay* es un guion basado en el cuento de Antonio Di Benedetto<sup>43</sup> que recorre la vida de un gaucho y sus sentimientos de culpabilidad por asesinar a una persona frente a

---

<sup>43</sup> Antonio Di Benedetto fue uno de los escritores argentinos silenciado por la dictadura argentina de 1976. Pocas horas después del golpe militar del 24 de marzo fue secuestrado por el ejército. Nunca supo por qué ni qué querían de él. Liberado al año y medio, debió partir al exilio: Estados Unidos, luego Francia, por último, España, donde vivió seis años. En 1984 regresó a la Argentina para morir dos años después. Nacido en 1922, algo menor que Borges, coetáneo de Cortázar, poseyó una producción de relevancia semejante.

su hijo. El guion se adapta pensado en clave western gauchesco. La relectura que realiza Fernando Spiner sobre el texto literario revaloriza el enfrentamiento entre Aballay y el joven porteño que busca vengarse por el asesinato del padre:

El guion se desarrolló a lo largo de 20 años en medio de potenciales coproducciones con Francia Italia o España, que finalmente no se concretaron afortunadamente ya que la fuerte argentinidad de la película es una de sus verdades, así como el corazón de la historia que viene del cuento de Di Benedetto que es el sacrificio del gaucho asesino de no bajar jamás de su caballo como una penitencia que lo transforma en santo a la mirada confundida de la gente (Fernando Spiner, director, entrevista, 2017).

Fernando Spiner y Valentín Diment mantienen en el guion la esencia del conflicto interno de Aballay que trazo en el cuento Di Benedetto: “nosotros quisimos hacerlo mucho más entretenido para el público, tratándose de una película. Y, por eso, elegimos que fuera un western” (Fernando Spiner, director, entrevista, 2017). Una de las diferencias que se marcan entre el texto original y el texto adaptado es revalorizar un tono más espectacular justificado en el western, en contraposición al tono austero literario:

Tiene todos los elementos del gran cine clásico de western estadounidense. Es una aventura, en un lugar que está muy lejos de la cultura estadounidense y un personaje principal que posee características muy locales pero enmarcadas dentro de los temas del género que inventaron los estadounidenses, mientras se mantiene fiel a la historia argentina. Es una aventura a través de un viaje al pasado en una cultura desconocida. Era perfecto para lo que quería hacer: un gaucho western (Fernando Spiner, director, entrevista, 2017)

Spiner para darle mayor valor al texto literario hace uso del género western para trabajar un cuento tradicional sobre los gauchos y sus estereotipos que fueron trabajados a lo largo de la historia del cine argentino. El director sobre su adaptación remarque que:

Cuando decidimos hacer un western justamente, lo que decidimos fue: vamos a hacer una película épica, una película de aventuras, una película que tenga acción. Fueron decisiones que pensamos que eran a favor de la película, que la hacían también más popular, distinta de la película que no hice, la otra, la que podríamos llamar una película iraní, para llamarla de algún modo (Fernando Spiner, director, entrevista, 2017).

Aballay habla de la otredad que vive el gaucho en un sistema que los excluye, el guion nos acerca a la culpa y la redención, del arrepentirse o no de sus actos, la penitencia y la vida espiritual para expiar sus culpas. El guion se concentra en la transformación de Aballay en su camino propio, personal, espiritual y riguroso:

Nosotros, partiendo de la base argumental de ese cuento, lo que decidimos fue hacer un western, una película de aventuras, acción, cine de espectáculo, que conlleve además esa variedad de capas de lectura y reflexión. Ahí apareció tal vez el desafío (y eso conlleva la dificultad) mayor. Cómo hacer para tomar una parte del argumento del cuento (y sabemos que en un cuento semejante el argumento es apenas un componente más, y ni siquiera el más importante, de la obra), apropiárnoslo, construir partiendo de esa base un western, y no perder la esencia del personaje ni de la temática. Lo que hicimos para poder cumplir con ese objetivo fue una operación de traslado: tomamos un personaje importantísimo, pero sin ningún desarrollo en el cuento, y lo convertimos en el protagonista. Desarrollamos el recorrido oculto del niño en su recorrida a la venganza, y le dimos, al contrario, a Aballay, un espacio de mayor ocultamiento, de mayor misterio, tratando de lograr en el espectador y en el personaje del niño ya crecido el efecto que en el cuento provocaba Aballay en los habitantes de la Pampa: ese misterio, esa especie de santidad, esa ambigüedad (Javier Diment, guionista, entrevista, 2017)

El guion comienza presentando a un grupo de gauchos errantes que viven inmersos en la violencia. Aballay, el líder del grupo, golpea y mata a un hombre sin saber que el hijo de la víctima lo mira todo. Nada se sabe de las razones que llevaron a dicha muerte, y de la manera en que fue llevada a cabo; sólo se hace referencia a la mirada del niño que queda huérfano, testigo mudo del asesinato e involuntario informante del horror:

La puerta de la diligencia oscila con el viento. Cuando está más abierta, donde su escondite, Julián puede ver claramente a través de la rendija todo lo que pasa. Aballay salta de su caballo al piso. Se para frente a Angel, que termina escupiendo sangre después de los golpes que le dio el Muerto. Lo mira con fiereza.

Aballay: ¿Dónde está el oro?

Aballay: A ver qué tenés acá...

Aballay avanza hacia la carretera. La expresión de Angel es de terror. Mira desesperadamente hacia el lugar donde se encuentra escondido su hijo. No sabe qué hacer. Cuando Aballay está llegando a la carreta. Angel le habla.

Angel: ¿Qué busca, gaucho ignorante? ¡Ya le dije que ahí no hay nada!

Aballay contiene su furia, cambia su rumbo y se acerca lentamente a Angel, midiéndolo. Una vez a su lado, comienza a observar en forma detenida las incrustaciones de piedras preciosas que tiene la empuñadura del facón que acaba de robarle.

Aballay: Yo le voy a enseñar como firmamos los ignorantes.

Desenfunda y con el mismo facón lo degüella, ante la mirada de Julián, que espía aterrorizado (Guion Aballay)

Después de asesinar a un hombre, Aballay<sup>44</sup> no puede olvidar la mirada del hijo de su víctima. Tras esta situación el grupo de gauchos errante se desintegra frente a una

---

<sup>44</sup> Aballay es un gaucho de pocas palabras que busca expiar sus culpas en un proceso interno.



fractura del poder entre El Muerto y Aballay. Todos los gauchos marginales de la banda apoyan al primero dejando a un lado al segundo. Uno de los puntos importantes en la trama es el paso del tiempo (diez años más tarde) es allí como se observa al niño, Julián, siendo joven con ansias de venganza, a El Muerto siendo juez de paz de la región (el gaucho más poderoso) y a Juana<sup>45</sup> interés amoroso de Julián, que El Muerto tiene cautiva para casarse con ella.

Aballay acosado por la culpa, escucha el sermón de un sacerdote, quienes buscaron la expiación al vivir sobre los pilares de Antiguos templos destruidos, y decide copiar de estos la penitencia. Aballay cabalga sobre su caballo para no volver a levantarse, el gaucho que nunca desciende de su caballo gana fama y, poco a poco, se convierte en un mito que se convierte en santo:

Cura (voz en off); Es posible limpiarse de los pecados y del dolor que ellos nos producen. Pero nada es posible sin contemplar un sacrificio. Ved, si no, a Simón el Mayor, el primero de los estilistas, que, para aliviarse del dolor de sus culpas y alejarse del suelo donde había pecado, se subía a columnas en el desierto, y no bajaba, firme en su fe, encumbrándose hacia el altísimo, soportando noches y días, heladas y soles ardientes.

Cura: Es así que cuando el señor, luego de pasar décadas sobre una columna, al tanto de sus sacrificios y privaciones, dijo de aquel fiel: “Este es el hombre sin miedo, sordo al desenfreno de los vientos, cuyo cuerpo se alimenta del pan celeste y de una bebida que no es de este mundo”- Alegraos, hijos, pues quien se acerque arrepentido al señor, pues a ese pecador se le abrirán las puertas del perdón, como a cada uno de aquellos valientes estilistas. En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo, ¡Amen! ¡Amen! ¡Amen! (Guion Aballay)

La historia se centra en el sentimiento de culpa que erosiona a su héroe, sin tener en cuenta las condiciones sociales en las que vive, tampoco presenta el pasado del gaucho como una justificación de sus acciones al igual que sus antecesores. Aballay se siente culpable por el crimen que cometió. Pero mientras estos, perseguidos por la ley, se exilian para vagar en vuelo; Aballay elige el mismo destino como forma de expiación.

El guion desarrolla la conversión del gaucho errante Aballay en El pobre y, por otro lado, como Julián convertido en hombre busca al asesino de su padre. Julián Herralde cuando llega al pueblo observa como los gauchos errantes asesinos de su padre son los poderosos en el pueblo. A su vez, conoce a una mujer Juana de la cual se enamora y desea

---

<sup>45</sup> El personaje de Juana posibilita una dosis de historia de amor en medio de los tiros y puñaladas al guion, a su vez retoma el estereotipo literario de la cautiva donde la intrusa; ya no se vincula a la cultura indígena como en el film *Guerreros y Cautivas* de Edgardo Cozarinsky sino a la gaucha como sus captores.

alejara de las manos de El muerto; en su intento de salvar a la cautiva termina herido en sus ojos:

Muerto (voz en off): ¡A ver musiquero, pare la música!

Muerto: Ya todos conocen nuestros valores sagrados. Dios, la patria y la familia. Entonces hoy los he reunido acá para corregir mi camino pecador y comentarles que ¡me caso!

La gente aplaude enfervorizada. Juana está sorprendida y avergonzada por lo que acaba de escuchar.

Julián observa la escena con desesperación. Clava sus ojos sobre los de Juana, como llamándola. Ella parece percibir la presión de su mirada, levanta sus ojos y sus miradas se encuentran. El muerto se da cuenta de que es por quien llora Juana; entiende con esa mirada una relación profunda que lo deja completamente afuera.

Muerto: ¡Tráemela Vargas!

Vargas agarra a Juana del brazo, apretándola con mucha fuerza, y la arrastra con él. El muerto toma un fierro de marcar, va hacia las brasas y lo pone a calentar. Vargas sostiene a Juana, mientras el muerto sigue hablando con la gente.

Muerto: Ahora vamos a seguir con la ceremonia. La religiosa la vamos a dejar para otro día. ¿Qué, no te gusta la ceremonia, chinita? Ey, mi amorcito, que pena que no te gusta.

El muerto golpea a Juana en el estómago y la dobla sobre una mesa, agarra el fierro incandescente y le levanta la pollera.

Julián ya no aguanta más. Empuña su arma y lleno de odio y desesperación trata de detener al muerto.

Julián: ¡Muerto! ¡Déjala!

Muerto: ¡Ahhhh! ¡Tenemos un nuevo invitado! ¿Qué te anda pasando? ¿Te has enamorado de la patroncita? ¡Yo te voy a demostrar quién es el que se monta a esta yegua!

El muerto levanta el arma y dispara muy cerca del rostro de Julián, el fogonazo le quema la cara lo enceguece (Guion Aballay)

Julián se entrega al cuidado y defensa de Aballay. Vendado en sus ojos, no registra a su adversario, Aballay tampoco lo reconoce. Aballay vaga por los estériles territorios pampeanos; se establece un trato de camaradería y afecto entre ellos. Como si fueran maestro y discípulo o padre e hijo:

Aballay (voz en off): ¿Qué le anda pasando, amigo?

Julián: Que todavía tengo que seguir matando. Eso es terrible.

Aballay se queda en silencio mirando al joven que se siente confundido, culpable algo triste.

Aballay: ¿Y lo que viene después? Es peor (Guion Aballay).

Cuando el joven descubre a Aballay, quiere realizar un duelo; Aballay no tiene ninguna intención de pelearse y bajarse de su caballo. Decidido a no herir a su oponente y darse cuenta de que será atacado, Aballay corta un trozo de caña para defenderse. Durante el choque entre ellos, Aballay, sin querer hiere a su oponente y decide bajar de su caballo para ayudarlo preocupado por la herida de Julián, desmota a darle socorro, pisando el suelo.

Desconcertado Aballay por romper su promesa es atacado violentamente por Julián sin que se diera cuenta. Aballay cae en el suelo con su mirada calmada hacia el cielo, sabiendo cuál sería su destino: la muerte.

El texto y el film comparten un mismo tópico, pero difieren en los abordajes. Di Benedetto elabora una representación sobria y precisa de la violencia, enmarcada dentro de un relato parco e intimista, la adaptación literaria de Spiner apuesta a la exageración: “del texto original al guion se mantuvo la identidad del protagonista (historias y tramas, motivaciones, caracterización) se mantuvieron algunas cosas y se modificaron otras. Intentamos mantener algo del espíritu general” (Javier Diment, guionista, entrevista, 2017).

La resignificación efectuada en la adaptación cinematográfica opta por revalorizar la violencia. El realizador piensa que: “es un tema muy álgido el de la violencia. Y, en este caso, Di Benedetto lo aborda desde un punto de vista muy interesante, que es cuánto lo sufre el violento” (Fernando Spiner, director, entrevista, 2017). Varias escenas construidas en el guion adaptado tienen el efecto de impactar desde la violencia como: la pelea final, a violencia hacia la mujer, el asesinato del padre de Julián, las peleas entre los gauchos, etc.

Ese objetivo de revalorizar lo espectacular se vincula evidentemente a una tradición de algunos westerns americanos<sup>46</sup>, donde se fusiona un personaje típicamente argentino inserto en historias de corte clásicas norteamericanas. Esto genera una resignificación de la obra de Di Benedetto para darnos un texto autónomo con nuevas intenciones estilísticas.

---

<sup>46</sup> La película de Spiner es parte de la tradición del género occidental consagrada en directores como John Ford, Sam Peckinpah y Anthony Mann, como dice el director existen coincidencias geográficas y sociales entre la vida rural de lo lejano.

#### 4.2.1.2- Aballay: rehén de su barbarie

Aballay construye su imagen como la de un gaucho en busca de su redención. La culpa y la búsqueda del perdón son las condiciones en la cual está inscrito el personaje; Aballay es consciente del daño que realizó, siente que la redención es el único camino que le queda. Sus actos lo transforman en un bárbaro, pero tampoco deseaba ser un santo ya que el merecía (desde su perspectiva) vivir con la condena de sus actos, ser un gaucho maldito.

Aballay era un gaucho mestizo (del encuentro entre españoles e indígenas) siendo este tipo de colectivo para Sarmiento: “atrasados, medievales y barbaros en su identidad: perezoso, brutal, supersticioso, hábil en el uso del cuchillo, vaquero experimentado, y cantante” (Sarmiento, 1945:13). El gaucho de Sarmiento es lo opuesto al hombre civilizado, reacio a leyes, y también a la cultura alfabetizada, su conocimiento empírico y rudimentario es suficiente para el entorno en el que vive.

Los gauchos terminan siendo hombres a caballo en un territorio sin leyes, con su deseo atravesados por la violencia, la conquista y la venganza. En el caso específico de Aballay rompe esa marca, buscando su redención en los estilistas (penitentes que subiéndose a una columna y permaneciendo allí el resto de sus vidas purgaban sus pecados). Y entonces decide no desmontar más de su caballo. El guion deconstruye la figura del gaucho pensado por Sarmiento, Aballay deja el salvajismo, la delincuencia para convertirse en héroe y santo<sup>47</sup> popular. La historia de Aballay quien se irá volviendo, a pesar suyo, un objeto de culto y veneración:

Julián: ¿Nunca baja del caballo?

Aballay: No. No bajo, no

Julián: ¿Y duerme arriba del caballo también?

Aballay: Duermo sí, también.

Julián: Entonces es el Pobre. La gente le reza, le pide protección.

Aballay: Bah, esas son cosas de la gente. Yo lo único que hago es estar acá, nomás.

Julián: ¿Y por qué no baja?

Aballay no responde (Guion Aballay)

El guion trabaja sobre la venganza; todos los personajes tienen alguien a quien vengar o de quien vengarse. Esa venganza trae aparejada la culpa, el castigo o el

---

<sup>47</sup> Aballay se le crea la fama de santo merced a rumores, chismes, mitos y supersticiones pueblerinas.

desasosiego por los propios actos. En el caso particular de Aballay, él tiene un sistema de valores propios (basados en su coraje, sus conocimientos y su fuerza física) que lo hace superar todos los golpes del destino. Sin embargo, desde que degüella al padre de Julián y él lo observa nunca pudo ser el mismo:

Como guionistas empatizamos con Aballay y con el niño. No sé si definiría a Aballay como marginado, ignorado, rechazado. Empatizamos con él como con quien decide hacer su propio camino. Aballay, un tipo aparentemente bastante normal (en el cuento, porque en la película era un bandido, pero en el cuento no parecía serlo, sino que tuvo un acceso violento que se cobró una vida, en épocas en que eso no era tan inhabitual), que repentinamente tomó conciencia del daño que puede llegar a hacer la propia conducta. Despertó al concepto de “consecuencia”, la consecuencia de sus actos. Y decidió cambiar el espectro de consecuencias que podía llegar a generar en su devenir. Y de generar violencia y muerte pasó a generar admiración y vida (en el sentido en que lo utilizaban para curarse), pero bueno, lo que hubo generado antes de su transformación no es algo que va a desaparecer por su propia decisión, porque es algo que ya lo trascendió, ya es de otro. Marginado; y esas cosas lo era en tanto pobre, como cualquier pobre en cualquier situación en cualquier país del mundo (Javier Diment, guionista, entrevista, 2017)

Aballay se siente rehén del Otro tras ver la mirada del niño atormentado por la muerte de su padre. Lévinas asevera que como se recrea el mandato de la otredad desde la muerte, evidentemente el asesinato y el rostro ha perseguido a Aballay siendo culpable y responsable de los actos que generó. En términos de Levinas, Aballay “es rehén del rostro del Otro (Levinas, 1987: 198).

Dado que la responsabilidad para con el Otro es parte de la esencia del sujeto, es algo irrenunciable, el Yo es rehén del Otro: “la responsabilidad no es un simple atributo de la subjetividad como si ésta existiese ya en ella misma, antes de la relación ética. La subjetividad no es un para sí; es inicialmente para el otro. El Otro no es próximo a mí simplemente en el espacio, o allegado como un pariente, sino que se aproxima esencialmente a mí en tanto yo me siento -en tanto yo soy- responsable de él” (Levinas, 2000:80). Aballay siente su responsabilidad por eso se inculpa y hostiga a sí mismo; se convierte en un rehén perpetuo de su otredad.

La idea de Civilización-Barbarie, claramente impresa entre Julián y Aballay. El primero, el niño que quiere venganza, es hijo de la civilización, y asocia a todo aquello que hizo su desgracia personal con lo bárbaro. Es decir, no logra distinguir al Otro con precisión, se deja engañar por la generalización. El segundo, el bárbaro, es el que logra ver lo particular, ver al Otro como Otro y no como proyección. Ese es el aprendizaje que

tuvo Aballay, y el que tendrá Julián cuando cumpla dolorosamente con su venganza, y confirme así que vivió montado en una pesadilla.

Spiner en el guion desarrolla la fractura entre la naturaleza violenta versus la cultura civilizada vengativa, cuando llega su enfrentamiento. El protagonista se encuentra con su pasado, obligado a bajar de su caballo y luchar:

Ese es el aprendizaje que tuvo Aballay, y el que tendrá Julián cuando cumpla dolorosamente con su venganza, y confirme así que vivió montado en una pesadilla, es una cosmovisión completamente ilusoria que se terminó por desmoronar con la muerte de su adversario y némesis. El momento histórico aporta herramientas, pero lo temático pasa por estos ejes. Hay cosas que cambian y se disfrazan, pero no desaparecen, al menos por el momento, y la salvaje, interesada, y conveniente para los grandes poderes dicotomía entre civilización y barbarie sigue intacta (Javier Diment, guionista, entrevista, 2017)

El personaje de Julián tiene una significación simbólica: su lucha con Aballay encarna la disputa entre civilización y barbarie. Julián es el representante de la ciudad, aquel que desoye los discursos admiradores de la santidad y ejecuta su venganza sin remordimientos. Triunfa sobre Aballay, del mismo modo que la civilización triunfa sobre la barbarie. Sin embargo, en el futuro la imagen del gaucho se transforma y construye desde lo heroico, y con mitos sobre el ser nacional.

#### 4.2.1.3- De malevo a santo popular

El umbral de la civilización y la barbarie, entre lo europeo y lo autóctono; en el que se encuentran las enseñanzas cristianas versus las creencias, mitos y conocimientos populares. Aballay representa el mito popular que sacraliza su figura simbolizado en las imágenes de rebelde y santo.

El hecho por el cual a Aballay lo consideran una figura de santidad se inicia cuando gana una apuesta en el juego de la taba y recibe unas monedas. Éstas no le son entregadas en mano, sino arrojadas con desprecio bajo las patas de su caballo. Dada su promesa de no desmontar del animal, no le es posible bajar para recogerlas. Opta entonces por dejarlas. La fama de santo se debe a una mala interpretación, que luego corre y se divulga por el pueblo. El no tomar las monedas responde a una imposibilidad física, pero dicha imposibilidad es tomada como desprendimiento. Su acto es leído de modo simbólico, cuando en realidad para él era meramente material.

Aballay, se convierte en un santo. Creencia popular, que le atribuye poderes mágicos de curación y protección Una figura rodeada en misterio; ya que los residentes

de la región desconocen el origen de su decisión nunca desmontar del caballo; desconocen el origen de su violencia y su penitencia:

Juana: ¿Le gusta la imagen?

Julián: Si

Juana: Es el pobre. Es un santo de aquí. Nadie sabe dónde vive, pero el aparece siempre. Los que lo han visto dicen que nunca se ha bajado del caballo. Que vive allí arriba. Y desde ahí hace todo. Ha curado a niños, dicen. Ayuda a la gente. Es muy bueno, hace muchos milagros (Guion Aballay).

La transformación de Aballay en santo es involuntaria; en el guion la imagen del hombre-caballo se construye a través de las imágenes que muestran la perfecta simbiosis de Aballay con su caballo, que hace todo sin desmontar.

Lo sagrado tiene según Bataille (1997) tiene ciertos costos y sacrificios; en el caso concreto la dimensión sagrada y el misticismo de Aballay rompe con lo profano para abrirse a la espiritualización del mundo material. El pasaje de Aballay de gaucho errante a malevo experimenta “como una pérdida de su discontinuidad en favor de una continuidad donde lo sagrado es justamente la continuidad del ser” (Bataille, 1997:17). Aballay, en esa conversión santificada se consideran sus poderes mágicos y premoniciones, como si fuera una figura sacra:

Peregrinos (voz en off): Santo a caballo del milagro repetido, yo sé que molestarte es mal visto y es mal sentido. Que Tenés que velar y velar por los muertos y por los vivos. Pero Pobre., por favor, no tengo más a quien pedirle. Por eso te invoco, te pido. Hacete un milagro que lo tenga vivo. Un milagro final que nos encuentre revividos (Guion Aballay).

El crimen hace que se separe de la sociedad, y por lo tanto lo singulariza. Su transformación en santo representa su vuelta simbólica a la comunidad de la que había huido, ya que desde ese momento empieza a estar en boca de todos, mediante los chismes y los rumores que se esparcen y que lo tienen como protagonista.

Para llegar a esa transformación Aballay, con la carga de la culpa del crimen que cometió, se conmueve por el sermón que explica el viejo hábito de los estilistas para expiar su culpa; Aballay decide ser un penitente de a caballo, así peregrina sin rumbo fijo por distintos pueblos. Con el paso de los años se forma el mito de santo popular de El Pobre. Fernando Spinner reflexiona, a propósito de esta situación:

Cómo un hecho ligado a lo místico, ocurrido cientos de años atrás, impactaba en un gaucho y, por otro lado, la síntesis que tiene el guion alrededor de la culpa en un ser despojado de la impronta de la cultura judeo-cristiana, pero al cual este

relato bíblico, en un momento tan particular de su vida, lo impacta de manera muy profunda (Fernando Spiner en Ranzani, 2010).

Aballay se despoja de todo elemento material imitando el ascetismo de los estilistas de la antigüedad: en vez de trepar a las columnas, Aballay montando su caballo purga sus pecados con una existencia de abnegaciones. Aballay al oír el sermón del cura se siente atraído por la historia de los ascetas, su penitencia a sus pecados y su vida austera subiendo a los pilares toda su vida:

Aballay ve, entre los grupos al cura, que pasa bendiciendo y saludando. Lo sigue atentamente con la mirada y empieza a caminar hacia él. El cura se detiene y se queda mirando a Aballay.

Aballay: Padre, le quiero preguntar de esos santos que hablo.

Cura: No hablé de santos, sino de que vivían en santidad. Era propio de anacoretas o ermitaños.

Aballay: No... ¿Dijo otra cosa?

Cura: Otra cosa, ¿estilistas tal vez? Es más, o menos lo mismo, los estilistas eran una clase especial de anacoretas. Los anacoretas eran solitarias. Por voluntad propia se alejaron de los seres humanos. Recorrían, desiertos, habitaban cuevas o la cima de alguna montaña.

Aballay: ¿Para qué?

Cura: Para servir a Dios a su manera.

Aballay se queda mirándolo.

Aballay: Usted dijo que estaban arriba de...

Cura: Si, arriba de pilares o columnas. Eso es propio de los estilistas. Y ahí permanecían, con frío, calor, enfermos, hambrientos...(Guion Aballay)

Aballay cuando interroga al cura sobre el sentido espiritual de los ascetas, el sentido de la contemplación de la vida, como vivían y en qué condiciones. El cura trata de explicarle el valor espiritual de esta decisión:

Aballay: ¿Cuántos días?

Cura: Eternidades. Simón el Mayor estuvo así casi treinta y siete años. Simón el Menor, sesenta y nueve.

Aballay queda pensativo.

Cura: ¿Y qué piensas ahora que sabes del tamaño de su sacrificio? ¿Podías imaginarlo?

Aballay: ¿Y cómo comían?

Cura: Mal. Insectos, ratones... A veces, algunos desdichados y fieles hacían peregrinaciones para solicitarles su ayuda ante Dios.



Aballay: Usted dijo que se retiraban para hacer...

Cura: Penitencia y contemplación...

Aballay: ¿Por qué hacían penitencia?

Cura: Para aliviar el dolor de sus culpas. Los estilistas montaban en columnas para acercarse al cielo y alejarse de la tierra, porque ahí habían pecado (Guion Aballay).

En contraposición, el joven Julián que se mantuvo en la mente de Aballay porque sabe que ir a por el en búsqueda de venganza. Julián sin perder la paciencia y sabiendo que en algún momento podrá vengarse de los asesinos de su padre, especialmente de Aballay:

Juana: Si ya los ha matado a todos.

Julián: A todos no. Falta el peor.

Juana: ¿Quién?

Julián: El Pobre

Juana: ¿El Pobre? ¿Qué está diciendo, Julián? El Pobre le ha salvado la vida. Es un santo el Pobre, Julián. No se mata a un santo. ¡Julián, no puede hacer eso! No lo haga. Quédese (Guion Aballay)

En el enfrentamiento de Aballay y Julián, el gaucho errante vive el dilema<sup>48</sup> sobre si puede desmontarse o no de su caballo; puede romper esa promesa. Ese duelo representa la construcción de la imagen del Otro. En esta disputa la reciprocidad en la otredad es una huella que deja claro no son uno sin el Otro. Aballay como gaucho violento y penitente cae respetando su tradición; Julián al matarlo mantiene el mito vivo, extiende el símbolo popular sagrado y espiritual: "lo sagrado es justamente la continuidad del ser" (Bataille, 1997:17). Es así como la muerte física del gaucho errante, inaugura la continuación simbólica de Aballay en santo y leyenda.

#### 4.2.1.4- La metamorfosis del gaucho: de excluido bandido a figura tradicional.

Hoy la imagen del gaucho goza de un reconocimiento y revalorización cultural por sus valores y comportamientos; siendo en la actualidad un icono de la tradición el campo. Sin embargo, en el pasado la figura del gaucho se la asociaba la delincuencia, violencia y su vida nómada.

El pasaje en la construcción de la imagen del gaucho se dio a lo largo del tiempo pasando de la crítica social y el prejuicio hacia ese peón de campo a una mirada romántica

---

<sup>48</sup> El abandono de la penitencia responde en ese momento a la misma culpa que la engendró.

sobre la vida en el campo de los gauchos. Este cambio radical en la visión sobre los gauchos la realizan las elites, esos grupos civilizados que los denigraron y ahora los usan de símbolo.

Esta perspectiva social y simbólica sobre el gaucho se modificó a principios del siglo XX, donde pasa a ser una figura histórica y prototipo del ideario argentino. La importancia que tiene ese arquetipo fue revalorizar la impronta en el pasado quienes fueron Otros y hoy forman parte de la identidad nacional argentina; dejando un legado histórico para la sociedad del futuro.

Esa imagen estereotipada se basa en el gaucho como una persona conocedora de la vida rural, ganadero, habilidoso montador, melancólico, solitario, eximio trabajador, gran relator de historias, orgulloso y honorable con los pactos. También se lo criticaba por su violencia, su alcoholismo y sobre todo porque su ley quizás no era la ley del estado.

Los gauchos estaban en territorios alejados, no formaban parte de la vida social de los pueblos o ciudades viviendo: "en estado de barbandad e independencia" (Rodríguez Molas, 1968: 43). Aunque es necesario aclarar como el estado los obligaba a alistarse en el ejército como soldados, fueron reclutados durante la guerra contra los soldados realistas (procedimiento llamado leva<sup>49</sup>). Este sistema de alistamiento reclutaba a los Otros (gauchos, mestizos y morenos) en las luchas por la independencia.

Con el llegada del estado liberal en Argentina surgen instituciones que controlaron a los Otros desde la moral y la explotación laboral; es así como estanciero feudales tuvieron un excesivo poder sobre los gauchos amparados por la Iglesia. Una de las medidas más representativas del Estado fue fomentar la inmigración para que trabajen en el campo reemplazando los modelos de trabajo del gaucho, es así como: "el gaucho desaparece como poblador particular de la llanura constituyendo una clase social pobre y perseguida por las autoridades coloniales, obligados a robar para vivir y rechazando al extranjero y a todo lo que sea ajeno a su medio" (Rodríguez Molas, 1968: 95).

La literatura argentina creó mitos e historias con este Otro revalorizando: "la ética del hombre rural, la lealtad, la solidaridad y el coraje" (Sarlo, 2003: 94), es así como se reproduce una imagen mitológica, épica, justiciera y marginal. Cuando José Hernández publica *El gaucho Martín Fierro*, se fomenta un género literario, el género gauchesco: basado en el culto al coraje, la rebeldía frente al poderoso y el valor de sus actos. La sociedad convierte este género en una literatura popular y masiva incluyendo también los

---

<sup>49</sup> Las levas hacen impopulares a los porteños entre los pobladores de la campaña.

inmigrantes<sup>50</sup> italianos y españoles; quienes se vuelven apasionados de las historias sobre el gaucho.

El gaucho influyó de manera decisiva en la historia argentina como elemento conciliatorio y al mismo tiempo diferencial: “la historia argentina esta tan atravesada por la violencia que para anclar una historia sobre la violencia como es Aballay podríamos haberla instalado en muchos momentos históricos, incluso en la actualidad” (Fernando Spiner, director, entrevista, 2017). El cine funciona como un catalizador del inconsciente colectivo, la representación en el cine de lo gauchesco valorizó el espíritu de una época. El guion de Aballay nos muestra una época conflictiva, mediados del siglo XIX, contextualizado por las vestimentas, las armas y el transporte de los personajes. El guion recupera las costumbres (hábitos, cultura y leyes) para revitalizar la imagen del gaucho: “el destino del gaucho como una canonización involuntaria; su expiación como un fracaso; su identidad -supuestamente determinante para los argentinos de hoy-, como un malentendido” (Premat, 2005:1144).

Spiner revaloriza el mito del gaucho, haciendo referencias directas a la tradición gauchesca retomando varios temas: el miedo a los militares, los problemas de justicia, el refugio en el desierto, la pela de gallos, la identificación del gaucho con su caballo y sus comportamientos en ranchos y pulperías. El guion termina siendo una evocación, sobre la figura del gaucho como mito, convertido hoy en el emblema de la nacionalidad en Argentina.

Este mito se utiliza como un símbolo que trasvasa de generación en generación, por sus hábitos, filosofía de vida, heroicidad, formas de vestir y sus tradiciones. Actualmente, ser gaucho supone ser un paisano, con una idiosincrasia marcada por sus actos y pensamientos convirtiéndose en un representante de la cultura rural y un icono nacional. La modestia, el heroísmo y ser incorruptible lo vuelve al gaucho simbólicamente en un héroe por sobre una elite corrupta. Ser un héroe popular con aceptación masiva por la facilidad con la cual la sociedad se identifica con su imagen, termina rompiendo la otredad de tiempos pasados para reconstruir a ese Otro en símbolo de libertad, heroísmo y justicia social.

---

<sup>50</sup> Los inmigrantes adoptan y adaptan la vestimenta, la jerga y las costumbres de los gauchos de la época y tienen hijos con criollos.

#### 4.2.1.5- El género gauchesco en el cine argentino

El cine, en su lenguaje específico reelabora las mitologías de un pasado rural recurrente en la literatura gauchesca argentina; el cual, a su vez, es arraigado en el folklore periodístico, el teatro y la canción nativa. Según Josefina Ludmer (2000), el género gauchesco surge en respuesta a la necesidad de usar la voz del gaucho. La imagen del gaucho, los márgenes de la civilización, evoca una condición aparente de ilegalidad, que corresponde a la contraposición existente entre la ley legal, escrita y el código de tradición y hábito, oral.

Gauchesco se centra en la figura del gaucho, denominación de origen. La incertidumbre, que no define una etnicidad, sino una forma de vida, una identidad. Híbrido de mestizos y criollos que, cuando no son aceptados por blancos o los indios deciden llevar una vida virtualmente nómada, una condición de la cual deriva el típico carácter gaucho: orgulloso, discreto, melancólico y algo sospechoso.

En el género gauchesco se revalorizan las costumbres, lo rural, las pulperías, los duelos, las vestimentas y la religión. En los primeros años del cine argentino se representó una imagen estereotipada y estandarizada sobre el gaucho, sin dejar margen o grises entre el gaucho positivo o negativo (el gaucho bueno y el gaucho malo). En el cine mudo se estrenan una buena cantidad de films basados en historias de gauchos con gran suceso en taquilla como: Juan Moreira (Mario Gallo, 1913), Nobleza gaucha (Cairo, Gauche, Martínez de la Pera, 1915) y Santos Vega (Carlos de Paoli, 1917). Estos films se desarrollan en la pampa húmeda donde se cuentan sus historias de exclusión por ser un Otro, esas marcas propias del gaucho como su rebeldía frente al poderoso; esas imágenes se mostraban de forma violenta o casi exagerada: una espectacularización de la violencia.

En el cine sonoro, los realizadores valoran los diálogos de tono más realista, desde allí se utilizan léxicos regionalistas campestres; así se reproducen la forma de hablar de los gauchos. Durante las décadas de 1930 y 1940 se desarrollan nuevas historias sobre el gaucho revalorizando contextos más próximos como la familia, sin embargo, se mantienen la base de las historias como la venganza, el honor y la rebeldía empujando a los personajes al melodrama. Es así como se revaloriza el drama biográfico de figuras gauchescas populares; algunos de los films biográficos de personajes populares, son Juan Moreira y Santos Vega.

En la década del sesenta se produce un quiebre en el género gauchesco cinematográfico. La influencia de nuevos paradigmas estilísticos sumado con los debates

políticos en Argentina (la influencia del peronismo) carga de ideología los films gauchescos. El campo será un territorio de disputa simbólica e ideológica del paradigma civilización y barbarie; allí se piensa al gaucho de forma más costumbrista y como una figura con mayor autonomía como es el caso de Don Segundo Sombra (Manuel Antin, 1969); film de gran repercusión popular (siendo un clásico del cine argentino).

Por otro lado, se realiza otra versión de Juan Moreira (Leonardo Favio, 1973). Leonardo Favio con pretensiones populares y artísticas, que con objetivos políticos utiliza el género gauchesco vinculando al cine como crítica social. La adaptación de la novela de Eduardo Gutiérrez nos muestra la historia de un gaucho astuto y audaz que víctima de injusticia, humillación y autoritarismo. Moreira se rebela contra las leyes de la sociedad y esto justifica su violencia. Al final de la historia Moreira se deja matar para preservar los valores de su casta: valentía, honor, Solidaridad e integridad del gaucho. El reconocido realizador Leonardo Favio crea un nuevo tipo de cine gauchesco popular y a la vez con una carga ideológica y crítica social, que lo hace único.

El periodo democrático argentino reconstruye ciertas historias sobre el gaucho, lo revisa históricamente. Evidentemente durante esta etapa, la representación del símbolo gauchesco no tiene tanto impacto como en épocas posteriores. El cine gauchesco va a tener muy pocas historias desarrolladas<sup>51</sup>, solo se encuentra la realización por parte de Fernando Laverde del Martín Fierro de manera animada. Recién en 1995 se observa la realización de Facundo, La sombra del tigre (Nicolás Sarquis, 1995).

Actualmente el cine gauchesco no tiene las búsquedas del pasado como el drama, el conflicto y la crítica social. Al utilizar de espejo los westerns americanos se entrega el símbolo gaucho a la fusión entre lo artístico y el entretenimiento. La afiliación de Aballay a la tradición del género gauchesco en el cine argentino, recrea y transforma la figura del gaucho como personaje principal con su relación con la ley y su constante dicotomía entre la civilización y barbarie:

La adaptación estuvo siempre guiada por mi decidida intención de hacer un western de gauchos. Género que ha tenido algunas películas memorables en la historia del cine argentino como Pampa Bárbara de Hugo Fregonese o Juan Moreira de Leonardo Favio. Soy egresado del Centro Sperimentale di Cinematografía de Cinecittà en Roma, donde estudié en el inicio de los

---

<sup>51</sup> Durante los ochenta y los noventa se prefieren seleccionar personajes y momentos históricos más cercanos a la actualidad de aquel entonces; que la figura de los gauchos.

años 80. Allí conocí el cine de Sergio Leone<sup>52</sup> que me influencio fuertemente, pero a la hora de encarar Aballay, tenía en mente una especie de cruce entre el cine de Leonardo Favio, Sam Peckinpah y el del brasilero Glauber Rocha (Fernando Spiner, director, entrevista, 2017).

Spiner expande en su guion la propia narrativa del género gauchesco llevándolo a territorios desconocidos. Con Aballay, Spiner se suma a otros realizadores de categoría (Lucas Demare, Torre Nilsson o Leonardo Favio) cada uno con su estilo propio y en su contexto histórico intentaron expandir cinematográficamente, el género gauchesco en el cine argentino.

#### 4.2.2- BARBARIE Y ALTERIDAD: EL INDÍGENA

Los prejuicios hacia el indígena forman parte la historia argentina, en esa construcción negativa de su cultura se remarcan las diferencias y se delimitan los espacios de poder hegemónico. Las marcas simbólicas de la otredad indígena refuerzan para Nosotros, la exclusión o educación forzosa del Otro.

El discurso intelectual sobre la identidad latinoamericana se ha movido por el rechazo categórico del rostro del Otro indígena. El legado colonialista sumado con la historia de la creación de los estados nación modernos, nunca tuvieron el objetivo de revalorizar el rostro del indígena. Por el contrario, se establecieron mensajes y actos que marquen las diferencias con esos pueblos originarios, eliminando toda puente de unión entre lo hegemónico y el Otro. Es así, como se instituyeron valores éticos, morales, culturales y políticos totalmente opuestos para dejar en claro que era lo civilizado y quien era el bárbaro.

Al indígena por su propia otredad se le quita toda huella identitaria que lo individualiza en pos de una identidad nacional análoga. Domingo Faustino Sarmiento, presidente de la Argentina entre los años 1868- 1874, planteó que la única forma de que Argentina progrese sea aniquilando a la población indígena, ya que el mestizaje entre esa población y europea representaba una anomalía genética que: “causa del mal que enferma a la sociedad es el intento desgraciado de la incorporación de indígenas” (Sarmiento, 1945: 23).

---

<sup>52</sup> Aun cuando son muchos y buenos los momentos en clave western, con un grupo de forajidos de rasgos tan salvajes como los que supiera delinear Sam Peckinpah, con planos detalle y transpirados, con el estilo de Sergio Leone.

En el guion de Edgardo Cozarinsky, todos los personajes se deslizan sucesivamente entre la civilización la barbarie (a excepción de los indios, que pertenecen solo a este último extremo). Desde el título se advierte el deslizamiento propuesto por la transposición cinematográfica, pues de la precisión del cuento Historia del guerrero y la cautiva de Jorge Luis Borges, que refiere a esas historias individuales.

Durante un contexto de disputas y paz como fuer 1880 para la relación entre el poder hegemónico y los Otros indígenas. Evidentemente, la cautiva representa al rostro del Otro derrotado (se supone que los indígenas son mapuches, pero no se los nombra ni se dan datos acerca de su identidad). Guerreros y cautivas analiza esa violencia física y simbólica, centrado en la dicotomía civilización-barbarie, sobre la construcción de la nación y la identidad.

#### 4.2.2.1- El paradigma de la civilización y barbarie borgiana en Historia de Guerreros y cautivas de Edgardo Cozarinsky (1989). Entrevista Edgardo Cozarinzky

El cine argentino como con el gaucho se interesó en la imagen del indígena, varios films romantizaron su figura, otros realizaron criticas sociales y algunos exaltaron su rebeldía. Estas historias revalorizan las luchas de los indígenas y los gauchos frente a la violencia y la persecución de los estados y sus instituciones que buscan aniquilar lo extraño, adoctrinar o integrar forzosamente a la otredad.

Durante las décadas de los ochenta y los noventa este género cinematografico, no había tenido repercusión; Cozarinsky con Guerreros y Cautivas vuelve a describirse una historia sobre los encuentros y desencuentros de la cultura indígena y el poder durante la formación del Estado Argentino. El guion trabaja sobre tres peculiaridades centrales de la época: la correlación pueblos originarios-estado nacional, la noción de civilización y barbarie como representación de otredad y por último analizar la identidad indígena a partir de esa relación:

No me propuse "adaptar" el cuento, más bien, si la expresión cabe, responderle. Desde que lo leí la primera vez, guardé la imagen fuerte de la europea que eligió "la barbarie" bebiendo sangre, como un gesto de desafío ante la mujer que no renunció a "la civilización". Quise enmarcar ese encuentro de dos mujeres, ese enfrentamiento, en el momento histórico en que puede haber tenido un sentido más fuerte: la conquista del desierto, la reducción del indígena, la implantación de un ideal europeo para el país y, desde luego, el reparto de las tierras conquistadas, compradas a precio vil a los soldados que las recibieron como premio, para pasar a manos de las que iban a ser las familias tradicionales del poder. Todo esto es ajeno a Borges y por eso no hablo de adaptación. Es como si

llenara los espacios en blanco de una historia casi mítica con la baja realidad (Edgardo Cozarinsky, director- guionista, entrevista, 2017).

El guion se contextualiza en Trapalqué, último pueblo de la frontera Sur, en 1880. A ese pueblo llega Margueritte, una francesa que viene de casarse con el capitán del fortín y se llega para acompañarlo en sus misiones. La mujer descubre que otra mujer, compatriota suya, vive cautiva entre los indios, como una india más.

Este suceso motiva el deseo de la extranjera, recién arribada, de liberar a la cautiva y devolverla a la civilización. Sin embargo, la muchacha se resiste, al punto de negarse completamente, afirmando su identidad como indígena y no como europea.

La adaptación literaria del texto de Borges mantiene la esencia del mismo pero el realizador decide realizar una versión libre ampliando los sentidos del texto original. La historia trabaja las dialécticas cambiantes en las identidades y los actos de los personajes: pasan de la barbarie a la civilización, sin tener nunca una posición fija. Lo civilizado puede ser bárbaro y lo bárbaro puede ser civilizado; sin embargo, todos aspiran escapar de su condicionamiento social: los fortineros, las trabajadoras sexuales, Margueritte, Garay, la Cautiva.

El territorio donde transcurre el guion, es un personaje en sí mismo. El desierto de sur argentino no tiene ningún valor ya que nadie lo posee; su valor es incalculable por eso las disputas por su control fueron claves para la construcción del estado nación argentino<sup>53</sup>, siendo una de las últimas fronteras entre un pasado bárbaro y un presente civilizado. Cozarinsky en el guion se pregunta sobre el momento de la historia en que se plantea la conformación de la nación argentina su extensión en tanto tal:

Tenía ganas de filmar en la Patagonia. Y volviendo a la Argentina después de una larga ausencia sentí muy fuerte la pulsión de lo reprimido (Edgardo Cozarinsky, director- guionista, entrevista, 2017).

Al plantear el guion temporalmente en 1880 se pone en eje la construcción de la Argentina moderna. El inicio capitalista donde se da prioridad a un modelo agro-exportador y a la figura de los terratenientes como símbolo de ese poder.

Cozarinsky reinventa el texto original de Borges para darle una crítica social e histórica quitándole el halo sacralizado borgiano. Para Cozarinsky la utilización del cine para adaptar este texto literario genera nuevas posibilidades de interpretación y

---

<sup>53</sup> Está claro que el período histórico que aborda *Guerreros y cautivas* es representativo de la historia nacional y latinoamericana, ya que estamos ante la consolidación de los actuales estados nacionales y la delimitación de sus fronteras actuales.



representación. Desde su perspectiva el uso que le da al guion para adaptar el relato de Jorge Luis Borges: “puede ser un texto literario, pero no es su naturaleza. Para mí es solo un instrumento, un pre-texto (así, con guion separador) para el film a realizar” (Edgardo Cozarinsky, director- guionista, entrevista, 2017).

#### 4.2.2.2- La cautiva y Margueritte personajes fundacionales de la Civilización y Barbarie

El coronel Garay siendo el responsable militar de la zona llega junto a su mujer Margueritte; desde su llegada se les proveen todos los servicios necesarios y se le explica cómo debe actuar. La fortinera se vuelve la persona de confianza quien le cuenta las leyendas de la zona, como la historia de la cautiva, compatriota de Margueritte, secuestrada por un cacique indígena hace diez años. La mujer empatiza con la historia y se propone rescatarla del sometimiento de los barbaros:

Fortinera: ¿Usted sabía que no es la única francesa por estos pagos?

Margueritte: Ya me lo contaron. Pero a esa señora no tengo ganas de conocerla

Fortinera: Yo no le hablo de ella (refiriéndose a la ex mujer del coronel Garay). Yo le hablo de mujer francesa que vive con los indios.

Margueritte: ¿Con los indios?

Fortinera: Como lo oye.

Fortinera: Bueno. Yo creo que es francesa. La raptaron hace como diez años, el cacique la eligió como su mujer y parece que ya le ha dado varios hijos.

Margueritte: Me cuesta creerlo

Fortinera: Mire, el domingo en el mercado la llevo así podrá verla.

Fortinera: Háblele en francés. A ver si la entiende

Margueritte: ¿Cuánto pide por la pulsera?

India mira fijamente a Margueritte sin responder a su pregunta

Margueritte (hablando a la india): No tenga miedo solo quiero hablarle (Guion Guerreros y Cautivas).

Distinguiendo a la cautiva como una víctima de la violencia bárbara, Margueritte cree que puede rescatarla y reducirla para insertarla nuevamente en la sociedad civilizada. Sin embargo, la mujer no puede aceptar que su compatriota rechace esa propuesta reafirmando su nueva identidad como india. Frente a ese rechazo podría haber aceptado su decisión, pero Margueritte no puede comprender como una cultura violenta e irracional prevalezca frente a lo civilizado, por eso pide ayuda al coronel Garay para rescatar a esa joven:

Margueritte: ¿Sabes lo que vi en el mercado?

Margueritte: Una india. Dicen que es francesa y que fue raptada por los indios hace más de diez años

Capitán Garay: Esa gente ya no es nada

Capitán Garay: Son renegados

Margueritte: Tal vez tuvo miedo de escapar.

Capitán Garay: ¿Miedo? ¿De volver con los suyos?  
Capitán Garay: Eres demasiado ingenua Margueritte.  
Capitán Garay: A nadie obligan para ser esclavo  
Margueritte: Como puedes estar seguro de eso  
Capitán Garay: Los matices en la conducta humana se los dejo a dios  
Capitán Garay: Solo sé que, en la lucha entre la civilización y la barbarie, ella eligió otro bando (Guion Guerreros y Cautivas).

Las dudas del Capitán Garay y el optimismo de Margueritte marcan las formas de ver al Otro. Uno pensando que no hay forma de convivir con el Otro y la mujer pensando que se pueden unir lazos si ese Otro es reducido para volver a integrarse a la vida civilizada. Garay se opone, pero ella insiste y lo convence de que le dé un plazo para su misión civilizatoria: hasta el 9 de julio, día de los festejos por la Independencia:

Capitán Garay: Esta criatura, cuyo destino te conmueve, nos traía un regalo: la sífilis.  
Capitán Garay: Margueritte el indio es esto. Acepta la realidad  
Margueritte: ¿Acaso no debería devolverla a la civilización?  
Capitán Garay: Si quedara en ella algo de decencia, un sentimiento cristiano, hace tiempo que se habría rebelado.  
Capitán Garay: Esa mujer es irrecuperable  
Capitán Garay: Puedes rezar por su alma  
Margueritte: Por favor. Dame hasta el 9 de julio  
Margueritte: Si es posible salvarla, lo demostrare antes. Dos semanas  
Capitán Garay: Acepte que vengas aquí porque ya no hay malones  
Capitán Garay: Margueritte, créeme lamento a menudo que estés tan sola.  
Capitán Garay: Las esposas solo vienen de visita. La sargenta no es compañía suficiente  
Capitán Garay: Pero cuando te vi llegar, sentí realizada mi vida ¿Qué más deseas?  
Capitán Garay: Representas lo que anhelo para mi país.  
Capitán Garay: Y ahora te dedicas a un ser que es todo lo que deseo borrar de esta tierra. Margueritte, no quiero saberla cerca de ti  
Margueritte: Es todo lo que te pido. Solo dos semanas. Solo eso  
Capitán Garay: Si fracasas te toca devolverla a donde la encontraste.  
Margueritte: Lo haré (Guion Guerreros y Cautivas).

Los personajes femeninos son el motor del guion porque tenemos a una que con buenas intenciones y prejuicios busca ayudar a retomar a la vida a la cautiva; mientras que la última no tiene intención de volver a la vida civilizada respetando su nueva identidad rebelde y deseosa de venganza hacia al poder hegemónico. El rol de los hombres poderosos como el Capitán Garay o el cacique es netamente de acompañamiento a las mujeres, aunque posean el poder real, en este guion se piensa la dicotomía desde una visión femenina:

Esta es la historia de un puñado de mujeres cuyas vidas se entrecruzan dramáticamente en el desierto patagónico hacia 1880. La guerra contra el malón

llega a su fin, la Argentina establece su soberanía dentro de sus fronteras actuales, donde una nueva época se inicia (Edgardo Cozarinsky, director- guionista, entrevista, 2017).

El poder simbólico y real de Margueritte se observa por su autonomía o el poder de sus decisiones. Sin embargo, su rol como el de la mujer en ese contexto representa el estereotipo de mujer dominada por el hombre enmarcado en un paradigma patriarcal de época. Esta situación se repite en el caso de la Cautiva, quien tuvo varios hijos con el cacique y aunque se haya integrado a la cultura indígena (lenguaje, códigos y actos) termina siendo al igual que Margueritte sometida por el hombre. El director y guionista Cozarinsky retrata la difícil situación de las mujeres:

Entre las mujeres: Margueritte, la esposa francesa del coronel Garay, un bello y lujoso objeto de deseo, que sólo ansía olvidar ese mismo pasado europeo que la hace atractiva para su marido. La cautiva, una criatura silenciosa, europea, que le ha dado varios hijos al cacique y se deja secuestrar, lavar, vestir, recuperar para la civilización por Margueritte, sólo para ejecutar una oscura venganza (Edgardo Cozarinsky, director- guionista, entrevista, 2017).

Con respecto al lenguaje las mujeres tratan de comunicarse en un principio con su lengua materna, pero la Cautiva ha perdido la capacidad de expresarse en francés. Tampoco la mujer se comunica en su lengua adoptada indígena, eso genera en Margueritte desconcierto y en cierto punto justifica sus intenciones de reeducarla considerando lo indígena como salvaje. Margueritte intenta resocializarla dialogando en francés, a su vez intenta mostrarle las costumbres civilizadas nuevamente.

Para el guion es importante que ambas mujeres tengan esa identidad francesa, ya que para el contexto en el cual se encuentran inmersas ambas son extranjeras y extrañas para esa sociedad argentina; las dos han abandonado su cultura de origen encontrándose en una cultura diferente. Para Margueritte, la supremacía cultural europea de origen es incuestionable, por lo que no imagina que otra persona se identifique con una cultura diferente. Con esa superioridad moral decide sin el consentimiento de Cautiva, llevarla forzosamente a su casa para reeducarla con el justificativo:

Margueritte (hablando a la cautiva): No temas. No te iras. Voy a salvarte  
Margueritte: Tienes que confiar en mí. Estoy decidida a salvarte (Guion Guerreros y Cautivas).

La cautiva, con la cabeza gacha, ocultando su cara constantemente, indiferente a ese mundo exterior es el objeto de deseo civilizador de Margueritte. A pesar de los avisos de su marido, la historia discurre entre la insistencia y resistencia de las dos mujeres. En pocos casos no se produce esa situación, por ejemplo, cuando Margueritte baña a la

cautiva y ella no ofrece resistencia, por lo que se muestra cierta reciprocidad entre los personajes, aunque solo Margueritte hable:

Margueritte: Cuando conocí a Garay, no sabía dónde quedaba la Argentina.

Margueritte: Me pareció tan distinto de otros hombres. Nunca me hablo de dote

Margueritte: Me miraba tocar el piano, parecía embelesado. Me decía: “Cualquier gesto tuyo es elegante”

Margueritte: En sus ojos me vi como siempre soñé ser. Más tarde lo conocí mejor, se debe por completo al ejército. Es de origen muy humilde y para el soy algo valioso que otros no tienen. Y creo que me ama. ¡Nunca volveré a Francia! (Guion Guerreros y Cautivas).

Una de las situaciones donde se observa mayor proximidad entre las mujeres se observa cuando la Cautiva reconoce su conexión francesa a través de una caja musical, que tenía Margueritte en la casa. Las dos mujeres tienen su identidad en construcción: una para volver a la civilización y la otra para entender a la barbarie.

Cuando se cumple la fecha límite del Coronel Garay a Margueritte, el 9 de julio fecha de la independencia, todos se reúnen el pueblo para inaugurar la estación de tren y hacer entrega de los títulos<sup>54</sup> de tierra a los soldados del ejército, haciéndoles firmar con una X a esos hombres analfabetos:

Gobernador: Como lo habíamos prometido, las tierras conquistadas al indio recompensaran a quienes pelearon por ellas. Mientras esperamos que se estudien los derechos oficiales según el rango y sus méritos. En este día histórico procederemos a entregar los títulos de propiedad a los valientes suboficiales y soldados que se distinguieron en la guerra del desierto (Guion Guerreros y Cautivas).

También llega Margueritte para mostrar su triunfo: la cautiva baja de la carreta vestida y peinada a la usanza europea y se queda, obediente, junto a su compatriota para presenciar el acto. El acto se impide por un asalto al fuerte por parte de los indígenas; Margueritte se da cuenta que fue una trampa de la Cautiva, quien participó de un plan de ataque por parte de los indígenas, dando aviso en el momento que ningún flanco del fortín este fortificado.

Durante el ataque al fuerte, la cautiva revela toda su violencia y rebeldía; es aquí cuando vemos su verdadera esencia: quitándose la ropa, gritando, pintándose su rostro

---

<sup>54</sup> El personaje del notario Jaqueaux, representante de una importante familia de terratenientes, cuya misión es convencer a los soldados que están a punto de recibir títulos de propiedad de tierras (en recompensa por su participación militar en la conquista del desierto) de que los vendan. Para ello Jaqueaux contrata los servicios de Madame Ivonne, regenta del prostíbulo de la zona, quien oficiará de anfitriona y brindará el entretenimiento necesario para persuadir a los soldados durante la reunión que tendrán junto al notario.

con sangre de un soldado muerto. Al fin y al cabo, deja ver su barbarie cabalgando sin montura a la usanza india.

El Cacique asesina a Garay cortando su cabeza y cargándola a los gritos. Tras la muerte del Capitán, la Cautiva regresa con los indígenas. Margueritte resuelve permanecer en el pueblo para prolongar el legado de su esposo: extender la nación en esas tierras poblándolas con argentinos y tener descendencia en ese pueblo a pesar de la tragedia de la muerte del Coronel Garay:

Fortinera: Esta tierra no es para usted, mire todo lo que ha pasado

Margueritte (tocando el ataúd de Garay): Nunca dejare esta tierra. Te lo prometo

Garay: Y tu Margueritte, tendrás hijos aquí serán nuestros hijos, serán argentinos (Guion Guerreros y Cautivas).

Margueritte representa a la civilización en un territorio inhóspito que será la base del estado nacional argentino. Ella se ha transformado en otra mujer, su identidad de extranjera europea se modifica por su entorno en una identidad argentina forjada en el pueblo.

Como nos enseña la última escena del guion en la que su mano y la de su marido muerto se entrelazan. Margueritte recordando a su marido, mientras se escucha un tren para llevarla a Buenos Aires. Ella decide quedarse en Argentina para cumplir los deseos del Capitán Garay de tener hijos argentinos. El final del guion muestra una mano blanca que se une con otra mestiza, bajo el cielo celeste. Las manos de Margaritte y Garay se estrechan: “Coronel Garay (voz en off): Tendrás hijos aquí. Serán nuestros hijos. Serán argentinos”

La francesa y el argentino, lo europeo y lo criollo, la unión entre la civilización argentina y la europea. El guion concluye que esa es la identidad argentina, una confirmación del denominado mito de la nación blanca, de herencia europea. Y ese ideario de identidad se ha ido transmitiendo exageradamente de generación en generación.

#### 4.2.2.3- El indígena como un bárbaro. Barbarización de la cultura indígena

El guion reproduce una superioridad moral del mundo civilizado hacia los pueblos originarios; al crear estereotipos asociando al Otro como alguien inferior. El guion retoma ese proceso y lo hace a través de historias de pueblos originarios marcados, en un límite imaginario de exclusión y odio, pilares de la construcción del estado nacional argentino.

La división entre la barbarie y la civilización se acentúa en el guion al no darle voz a los Otros, el guion da cuenta de cómo los indígenas no marcan posición ni decisión durante el conflicto; en el que perdieron control de las tierras que habitaron.

Los indígenas representan lo rebelde y subalterno, pero en el guion al negarle su voz el realizador quita toda oportunidad de integración y aceptación. El guion termina reflejando el accionar sobre el Otro desde el Estado Argentino, quitando territorios y estableciendo en las antípodas del ser nacional. La imagen del indígena se establece como enemigos de la civilización: “estandarte del salvajismo y la barbarie, el guion se mueve hacia la ambigüedad de una situación donde todos los personajes son guerreros y también cautivos” (López y Rodríguez, 2009: s/n). Cozarinsky no ofrece una visión diferente que rompa el paradigma histórico; en el guion se marcan la exclusión, persecución e integración forzosa. Es así, como vemos el interés del mundo civilizado de una sociedad homogénea. Solo los vínculos en Trapalcó entre indígenas y criollos se dan meramente por situaciones comerciales (ventas de armas, por ejemplo) y también se observa en la escuela niños de origen indígena y criollo en la misma clase.

Una de las características para demonizar la imagen del Otro es pensarlo a nivel colectivo (malón) donde actúan de forma agresiva: “se presenta también una imagen demonizada y reducida de esos indios, como profanadores de la fe cristiana, simbolizada ésta en los objetos litúrgicos que enarbolaban destacándose contra un cielo oscuro en el que comenzaba a disiparse la tormenta” (Malosetti Costa, 1999:45).

El rostro del indígena se lo presenta desde lo salvaje que la civilización pretendía abolir<sup>55</sup>. Ese Otro ataca y asesina despiadadamente. Sus comportamientos vengativos y de rebeldía para el poder hegemónico tienen el objetivo de destruir el estado nación y la civilización construida.

Cuando aparezca la figura colectiva de los indios será para mostrarlos barriendo con todo lo que representa ese ideal a alcanzar. La cautiva colabora con ellos en su ataque, traicionando a Margaritte. Este hecho marcará el carácter irrecuperable del salvaje. Cozarinsky retoma simbólicamente la imposibilidad en la integración social del Otro indígena. La cautiva no tiene intención de volver al mundo civilizado todo lo contrario, ella decide declarar la guerra al poderoso.

---

<sup>55</sup> Los indígenas forman parte del espacio a excluir ya que carecen de cualquier rasgo digno de ser valorado o incorporado a la cultura nacional, son una alteridad radical.

El personaje del Coronel Garay imagina con la Argentina futura justificando su lucha para eliminar al Otro bárbaro y construir una sociedad civilizada atravesada por “la modernidad de la tradición y el perfil étnico europeo del fenotipo nativo” (Ludmer, 2000:35). Sus sueños terminan con su propia muerte, en manos del cacique; su asesinato representa la imagen<sup>56</sup> de un espacio simbólico libre, bárbaro y problemático.

Este final del guion mantiene la separación entre lo bárbaro y lo civilizado, separa aún más sus diferencias tras la traición de la Cautiva y la muerte de Garay. Uno de los puntos llamativos se observa que, tras su muerte, el pueblo pasa a tener su nombre como homenaje; esa decisión quita toda oportunidad de integración o aceptación del mestizaje dejando solo la opción de la exclusión, opresión y dominación.

#### 4.2.2.4- CIVILIZACIÓN Y EDUCACIÓN FORZADA DEL INDÍGENA

La escuela argentina fue el recinto donde se fomentó una identidad nacional, rememorando los himnos patrios y sucesos históricos imprescindibles ante el aluvión inmigratorio fomentado y la aniquilación física de los rostros autóctonos justificados en la campaña del desierto del presidente Julio Roca.

La educación tuvo un objetivo de integración al capitalismo, formar un sentimiento de identificación nacional. Para estos planes se necesita disciplinar y controlar socialmente a una parte de la población; este ejercicio tiene que generar una mirada superadora de la barbarie en pos del progreso: “las masas están menos dispuestas al respeto de las vidas y de las propiedades a medida que su razón y sus sentimientos morales están menos cultivados” (Sarmiento, 1945:15).

Sobre la educación pública, sostuvo “que tiene por objeto preparar las nuevas generaciones en masa para el uso de la inteligencia individual, por el conocimiento, aunque rudimental de las ciencias y hechos necesarios para formar la razón. Es una institución puramente moderna” (Sarmiento, 1945:13).

Sarmiento frente al Otro no tiene interés de buscar alguna conciliación posible; solo la integración al mundo civilizado será el único camino posible para el progreso. Esa integración de los llamados por Sarmiento salvajes<sup>57</sup>, puede ser voluntaria o forzada. La

---

<sup>56</sup> Exacerbando la línea que separa ese espacio imaginario de lo civilizado frente a lo salvaje.

<sup>57</sup> Para Sarmiento eran salvajes susceptibles de evangelización, de acuerdo con su buena o mala voluntad; ignorantes de la doctrina católica y de las leyes y costumbres hispánicas.



necesidad de socializar al Otro desde el mundo laboral como mano de obra barata o esclava.

Es necesario pensar que la visión sobre el Otro indígena tuvo dos vertientes: la primera íntegramente radicalizada que los indios eran bárbaros salvajes; la segunda más moderada pero potencialmente racista ya que ese Otro está obligado a socializarse bajo la ley del poder hegemónico para conservar sus derechos elementales.

El fundador de la educación pública no tenía ninguna intención de aceptar la socialización del Otro desarrollando en sus textos una imagen exageradamente distorsionada sobre los Otros, su odio se encarnaba en la imagen de los indios y los gauchos: “todos estamos de acuerdo sobre la ineptitud industrial de nuestras masas” (Sarmiento, 1945:18).

Para construir el estado nación argentino fue calve el poder de la Iglesia, la evangelización tuvo una importancia fundamental en todo Latinoamérica. Para la institución religiosa no existía ninguna forma posible de reconocer al Otro: “fueron representados como salvajes, no civilizados, que deberían ser progresivamente incorporados a la nación, lo que nuevamente supone una forma de representación de estas poblaciones construida al margen de sus propios intereses y con un claro objetivo de sujeción” (Castillo y Rojas, 2005: 35)

El fomento del odio y la supresión de toda identidad alternativa, fue la base del proyecto educativo de Domingo Faustino Sarmiento. El prejuicio y estigmatización fueron las bases en la cuáles se construyeron las bases del estado nación argentino: “de ahí que los negros fueron considerados como un pasado remoto y desaparecido, y el indígena aparecía como el vencido, el derrotado por la guerra de exterminio llamada la conquista del desierto” (Ocoró Loango, 2010).

La historia de Guerreros y cautivas se coloca temporalmente en algún momento de la historia argentina, Cozarinsky no intenta ser riguroso ya que su guion solo cumple la función de ser un marco referencial- temporal de un conflicto histórico: la conquista del desierto<sup>58</sup>. Es allí, en ese conflicto, las fuerzas civilizadoras extranjeras con un mensaje discursivo cargado de violencia real y simbólica blindan toda posibilidad de integración con mecanismos educativos y socializadoras brutales que excluyen y segregan al otro indígena, mestizo, gaucho o negro.

---

<sup>58</sup> El resultado fueron incontables indios muertos por enfermedades contagiadas por los conquistadores.



La derrota del Otro se marca en el guion con el uso de la bandera, que termina siendo un símbolo de como los tiempos cambian y el paradigma se termina por la victoria de uno sobre otro. En las primeras escenas se hacía visible una bandera vieja mientras que en el final del guion se ve una bandera nueva mientras la profesora y sus alumnos leen el libro el Facundo de Domingo Faustino Sarmiento. Es un alumno mestizo quien lee en voz alta el texto fundacional de la cultura argentina:

Profesora colegio: Lee Juan

Alumno colegio: Sombra terrible de Facundo voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo. Tú posees el secreto: revélanoslo (Guion Guerreros y Cautivas).

La maestra lo escucha satisfecha junto a sus compañeros de escuela, y en la pizarra puede leerse la frase: civilización y barbarie. Es así, como advertimos a un grupo de niños escolarizados de diversos orígenes aceptando su nueva identidad argentina: “la lectura en voz alta de Facundo -interrumpida por el sonido del tren- en el final del guion convierte este discurso un discurso victorioso. Los Otros han sido definitivamente privados de su otredad, se ha disuelto su idiosincrasia en el compuesto uniforme de la identidad nacional” (Rodríguez y López, 2007: s/n).

Pensando en el objetivo de Sarmiento, podemos entender esta escena como se produce la homogeneización de la identidad desde las instituciones educativas representando los conceptos establecidos de las élites<sup>59</sup> criollas. La lucha personal de Sarmiento desde el pensamiento ilustrado la dio con su pluma y su palabra.

El guion de Cozarinsky tiene diferencias con respecto al texto original de Borges; mientras Borges trabajó el paradigma entre civilización y barbarie quizás por una cuestión generacional y de temas de época Cozarinsky trabaja en analizar los dispositivos en los cuáles se fundó la civilización como la institución educativa.

En fin, el guion termina reversionando el texto literario valorizando los procesos de socialización del Otro con las dificultades, negaciones y contradicciones sobre la barbarización de la cultura indígena para el progreso que planeo Sarmiento.

---

<sup>59</sup> Las élites fueron receptivas y difundieron las ideas racistas de la Europa positivista, asumiendo que estos grupos debían ser combatidos, pues eran la representación del subdesarrollo y del atavismo étnico.

#### 4.2.2.5- El sur argentino territorio de la otredad: Conformación del estado nacional argentino

Guerreros y cautivas refleja la historia de la creación del estado nación argentino. el fomento de ciertas identidades y la exclusión o exterminio de otras construyeron la Argentina moderna. El paradigma de civilización y barbarie, funcionó para otorgar poder al mundo ilustrado con sus símbolos e instituciones.

El guion nos contextualiza durante la conquista del desierto en 1880, inicio de la Argentina moderna. El modelo agroexportador y la inserción de un modelo liberal se instala como el paradigma económico durante ese periodo; esta época tuvo un alto impacto social por la llegada masiva de inmigrantes europeos. Esa yuxtaposición de culturas fue la base fundacional de la nación de la llamada generación del 80 que define la identidad nacional.

Cozarinsky rememora a la historia de 1880, los intelectuales de la generación del 80 planificaron una nación progresista que no incluía a poblaciones originarias, pero si pensada para inmigrantes extranjeros porque: “las invasiones de indios se repiten con tanta frecuencia en las fronteras desguarnecidas de la República Argentina, que empieza a generalizarse la idea de la oportunidad de una expedición al sur para amedrentar a los barbaros” (Sarmiento, 1945: 45). Sarmiento fue uno de los ideólogos de la cruzada para eliminar al Otro indígena, estableciendo en cada conquista del sur argentino, colonias militares y agrícolas.

El guion trabaja sobre la conquista del desierto observando la importancia la ley Avellaneda, la llegada del tren y el funcionamiento de la primera escuela. Uno de los puntos más importantes del guion es entender como el pueblo comenzó llamándose Trapalcó (nombre de herencia mapuche) para pasar a denominarse Coronel Garay. Este cambio termina justificando la victoria del mundo civilizado garantizando la seguridad social; a su vez, con esa victoria se crea una identidad social menos plural y más homogénea: solo la apertura hacia inmigrantes extranjeros dentro ese nuevo orden social

La modernización fue la base que construyó el discurso civilizador, para crear un nuevo estado nacional con un medio transporte y de comunicación como el ferrocarril y el telégrafo como imágenes del progreso: punta de lanza:

Capitán Garay: Pobladores de Trapalcó y soldados de la patria. En este día de la patria llega por primera vez el ferrocarril, está avanzada de progreso ha sido posible gracias a vuestra lucha para afianzar la soberanía nacional en este confín. El señor gobernador ha venido personalmente para expresarles re conocimiento del ejecutivo nacional (Guion Guerreros y Cautivas).

El guion ratifica el discurso historiográfico dominante de la mitología simbólica del desierto, representando al territorio como desierto a conquistar y a sus habitantes como salvajes. El concepto desierto legitima simbólicamente la carencia de cultura, y por lo tanto el proceso de su conquista y la instauración de la nación es sinónimo de haber ocupado con civilización lo que antes se hallaba vacío:

Capitán Garay: Cinco veces más grande que Francia. Buenos Aires no es la Argentina. En el interior hay ríos, montañas, campos. Lagos ¡Y no hay gente!

Capitán Garay: Aquí haremos el país más moderno del mundo: la fuerza de Estados Unidos y la cultura de Europa (Guion Guerreros y Cautivas).

El coronel Garay representa el discurso de la generación del 80 que justifica la violencia como necesidad para instaurar la civilización y eliminar lo extraño. El guion recrea ese plan para luego revalorizar al inmigrante como representante de la nueva sociedad (siempre y cuando acepten las condiciones del poder hegemónico local) para poblar esos nuevos territorios y trabajar en los campos.

El guion marca las asimetrías en la construcción de esa nueva sociedad. Los militares representaban el escalón social más bajo quienes por necesidad luchaban con el ejército nacional contra los Otros (siendo Otros) para colaborar en un proyecto político para una minoría:

Capitán Garay discurso a los fortineros.

Capitán Garay: La sabiduría profunda de esta ley del doctor Avellaneda reside en el derecho de recompensar a los héroes de la conquista del desierto con esta misma tierra que ellos conquistaron en la lucha con el salvaje que liberaron para fundar sobre ella la Argentina moderna.

Capitán Garay: Oficiales, sub oficiales y soldados si vuestras hazañas lo merecen cada uno recibirá su parte de esta tierra. Tierra que menudo ha sido regada con su propia sangre y que en el futuro sin duda alguna sabrá entregar sus riquezas a quienes sepan dedicarle abnegación, trabajo y sacrificio (Guion Guerreros y Cautivas).

Con la victoria, los soldados tienen la intención de crecer socialmente y convertirse en propietarios rurales. Hacia el final de la guerra por la conquista de la Patagonia en el sur argentino, los soldados se preguntan por su futuro al finalizar la guerra; la inminente entrega de tierras les abre la dudosa posibilidad de convertirse en trabajadores agrarios. Esos soldados tras la conquista y las batallas comentan en el guion:

Soldado: “Desde Pavón que no visito la capital”

Soldado 2: “Dicen que hay casas de dos pisos... ¡y que las mujeres caminan solas por la calle! (Risas) (Guion Guerreros y Cautivas).

Esos soldados también son Otros por su estrato social y no entraron en el proceso modernizador. Cozarinsky reflexiona sobre el momento histórico de conformación de la nación argentina y su extensión en tanto tal:

No creo que fuera por casualidad en uno de los momentos de la historia argentina, después de quince años de ausencia, yo haya vuelto al país (que todavía es mi país y siempre lo será) para hacer esta película. Para hablar acerca del siglo pasado intentando, comprender el presente, pero para comprenderlo a través de la imaginación leyendo los rastros que quedan cuando las ideologías son guardadas en los museos (Edgardo Cozarinsky, director-guionista, entrevista, 2017)

El sur argentino caracterizado en el pasado por su amplitud, adversidad climática y el carácter rústico del paisaje, tras la conquista del desierto se convierte en futuro. Adoptadas por esos extranjeros que lo pueblan o lo ambicionan para construir nuevas representaciones simbólicas. En ese futuro simbólico, quedarán pocos vestigios de lo salvaje. En definitiva, el sur argentino se convierte en símbolo instaurado por el poder hegemónico del estado moderno actual siendo residual: “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo como elemento del pasado, sino como efectivo elemento del presente” (Williams, 1997:144). En conclusión, la creación de dicotomías de civilización y barbarie delimitando las fronteras sobre qué es ser un Otro (con la persecución, exclusión y segregación), sumando un concepto fijo del ser nacional establecieron parámetros históricos identitarios que siguen siendo productivos en la actualidad en los postulados hegemónicos de la historia argentina.

#### 4.3.- EL PERSEGUIDO POLÍTICO

La dictadura militar invisibilizó desde la violencia física y simbólica, llevando a muchos individuos al exilio o a la desaparición. El objetivo principal fue disciplinar a la sociedad, generando un nuevo paradigma histórico que eliminaba el pasado y silenciaba a quien no siga los parámetros establecidos.

Con el paso del tiempo se evidenció una búsqueda social para recuperar esas voces silenciadas víctimas del terror. La memoria colectiva e individual en las artes para: “entre otras formas de recuperación de la memoria, vemos cómo los secuestros, las desapariciones y el exilio forzado se han convertido en una constante en el cine argentino de los últimos tres decenios” (Aprea, 2007: 92). Desde la vuelta a la democracia el cine representó los años dictatoriales utilizando la imagen de la violencia del estado y parapolicial; es desde allí que se reconstruyen las imágenes del exiliado, del desaparecido, del violentado, del detenido ilegalmente y cualquier damnificado.

Esas figuras del Otro fueron consideradas amenazas, construidas como subversivas, siendo enemigas sociales del estado. Al marcar esa imagen negativa del Otro trabajó para legitimar la violencia hacia esas figuras para toda la sociedad, distanciando así toda oportunidad de aceptación de lo extraño.

La sociedad estaba dividida socialmente y políticamente marcado por la obediencia y disciplinamiento social ejecutado por el miedo y la violencia. Una porción de la sociedad exigía y protegía el uso de la fuerza como mecanismo de poder legitimando al gobierno de facto. Es allí como se redireccionó a una parte de la población a justificar el accionar violento frente a la amenaza de caos que traía consigo la otredad.

Dos de las historias donde se revisa esa memoria del pasado reciente sobre la dictadura son: *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) y *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006). Los dos guiones se distancian al tomar la dictadura como referencia explícita abordando sus causas y sus consecuencias. En el primer guion, el contexto dictatorial se observa lateralmente por la visión de un niño, el irá descubriendo la persecución que sufre su familia por parte de fuerzas del estado; por su participación política en partidos políticos proscriptos. La clandestinidad y el niñez se unen para ofrecer una visión del Otro perseguido, alejada a las historias desarrolladas previamente en el cine argentino en democracia.

En *Crónica de una fuga* se plantea la imagen de Otro torturado por parte de fuerzas paramilitares y su inevitable exilio. El guion va más allá de la crítica política ya que

muestra la actitud de los sobrevivientes dentro de los centros de tortura o la relación entre militantes de distintas fuerzas políticas. En fin, el guion representó los compartimientos y valores trastocados dentro de un complejo escenario de torturas y violencia.

#### 4.3.1- **El niño perseguido en Kamchatka**

Son pocos los guiones en el cine argentino que evoquen la experiencia dictatorial, en la década de los setenta, desde la mirada de las nuevas generaciones específicamente desde la niñez. Algunas historias se basan en el recuerdo por parte de hijos de militantes, quienes vuelven al pasado para recomponer sus historias fragmentadas; revisitando las vivencias que los niños ven y viven sobre el compromiso político de sus padres.

Desde el punto de vista de un niño clandestino y perseguido se cuentan historias, a partir de sus recuerdos de infancia y la figura de los adultos comprometidos políticamente. Para Jaime Pena (2005) “las películas con niño ambientadas en una dictadura son ya un clásico. En principio no es lo mismo una película sobre ese tema rodada en plena dictadura que a posteriori” (Pena, 2005: s/n).

En el caso de Kamchatka, estrenada en plena crisis económica argentina en el año 2002, se presenta un guion con la historia de una familia (madre, padre y sus dos hijos) que en los años oscuros de la dictadura se ven obligados a pasar a la clandestinidad ante la posibilidad de ser secuestrados/desaparecidos, y se instalan en una casa en las afueras de la ciudad. Allí con una identidad falsa tratarán de vivir una vida normal dentro de la suerte que les ha tocado. Pero la tensión será parte constitutiva del relato.

El título de la historia, está relacionado con el juego preferido de la familia, llamado TEG -o Plan Táctico y Estratégico de la Guerra en Latinoamérica o Risk en España- al que el hijo Harry, el mayor de los niños, y su padre le dedican largas jornadas jugando juntos. En el imaginario de la película Kamchatka se lo representa como: “ese lugar donde resistir, donde cuando la mano viene mal, conviene guardarse, reagrupar fuerzas y volver a empezar” (Marcelo Piñeyro en Chaina 2002). En lugar del horror y la tortura Piñeyro elige mostrar a una familia que a partir del paso a la clandestinidad pierde la cotidianidad, pero no la unidad que los caracteriza.

En el guion se retrata el interés de esos padres de filtrar algo de la cotidianidad – que tenían y ya no tienen– a la clandestinidad que les ha tocado en suerte. Kamchatka toca varios ejes temáticos: la mirada de un niño en relación a la militancia de sus padres,

los cambios de su cotidianidad familiar, el cambio de escuela y de amigos, y el exilio interior.

Una de las claves que propusieron los guionistas, Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras, sobre la historia de Kamchatka es el planteamiento de un mundo paralelo que se quiere construir en la infancia para que no se pierda el contacto con la realidad. Desde allí, emerge un nuevo mensaje para protegerse de los peligros del mundo; en ese contexto violento y hostil, los padres aparentan una situación normal para proteger a sus hijos y resguardar su niñez.

#### 4.3.1.1- Clandestinidad política, el retrato de un niño sobre la dictadura militar en Kamchatka de Marcelo Piñeyro (2002). Entrevista Marcelo Figueras

El guion de Kamchatka nos muestra desde la visión de Harry, todos los conflictos que lo obligan a cambiar su vida cotidiana para pasar a una vida en la clandestinidad. Utilizando diversas metáforas como el juego T.E.G que desprende el nombre de la historia, el libro sobre Houdini, o la serie televisiva Los Invasores nos presenta la visión inocente y distorsionada de un niño sobre la dictadura militar.

Marcelo Figueras y el realizador Marcelo Piñeyro usaron ciertas representaciones simbólicas desde el cine para desarrollar el guion desde una mirada infantil. La elección de Figueras es El imperio del sol de Steven Spielberg; mientras que la influencia de Marcelo Piñeyro es, Mi vida como perro de Lasse Hällstrom:

Hacía tiempo que quería contar la tragedia de los 70, pero no encontraba un punto de vista que aportara una mirada nueva. Filmando Cenizas del Paraíso, con Marcelo Figueras que escribió el guion, vimos que teníamos el deseo de encontrar una historia que hablara del arranque de la gran tragedia argentina última, de sensaciones como la de la gente que por miedo seguía teniendo una vida normal, y también de la certeza, muy fuerte, de que algo quedó talado para siempre, más allá de los desaparecidos físicos. Hay algo que desapareció. Esa idea ronda otras películas más lateralmente. Acá eso tomó forma cuando decidimos tratar de contar la clandestinidad desde un chico de diez años que entiende de eso lo que entiende, y saca las conclusiones que saca. Sentí que podíamos ahí hablar de los legados que, si hubieran sido socialmente transmitidos, seguro hoy la situación sería otra (Piñeyro en Chaina: 2002).

La historia del guion, puede haber sido una historia real; la historia de Kamchatka pone desde el punto de vista del niño se contrapone con la novela escrita por Marcelo Figueras, ya que la historia es contada desde la perspectiva de un adulto que recuerda su infancia:



La idea del guion surgió cuando buscaba un guion para el director de cine Marcelo Piñeyro. Ya habíamos trabajado juntos en la adaptación de Plata quemada, y estábamos ansiosos por repetir la experiencia. Durante meses barajamos miles de argumentos posibles, uno de los cuáles rozaba lo que terminaría siendo Kamchatka. Trataba de un niño de diez años, hijo de desaparecidos, que en la Argentina de la dictadura militar se veía obligado a vivir con su abuelo, un virtual desconocido. Con el tiempo descubrimos que la veta más rica estaba en lo que precedía al encuentro con el abuelo, cuando el protagonista, arrastrado por sus padres, se veía obligado a vivir la experiencia de la clandestinidad; quise poner la historia en unas cuantas páginas, para trazar el mapa sobre el que avanzaría el guion. Empecé varias veces. Arrancaba con un relato en tercera persona y a los pocos renglones, el relato viraba automáticamente a la primera persona y me descubría escribiendo como si el niño fuese yo: había descubierto la voz de Harry. Y con ella descubrí que Kamchatka era para mí mucho más que un guion (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017).

Al ser una historia más trágica en el guion cinematográfico, los guionistas trataron de revisionar el pasado durante una crisis social como fue el 2001 como estrategia de resistencia y rebeldía del pasado violento y ese confuso presente que vivía Argentina:

Kamchatka nunca fue estrictamente una historia de la Argentina de la dictadura, era un relato de la Argentina de hoy, narrado por un hombre de treinta y pico cuya voz se adelgaza hasta parecer la de un niño en busca de respuestas a cuestiones premonitorias: quien es, como ha llegado hasta aquí y qué debe hacer para sobrevivir a este presente que, en algún sentido es tan peligroso como aquel 76. Harry no recuerda con simple melancolía va hacia atrás en el tiempo para rescatar las armas que en aquel entonces lo ayudaron a sobrevivir (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017).

Originalmente Kamchatka, la novela, arrancaba donde termina la película: “era más la relación del abuelo con este chico, con el fantasma de los padres ausentes. Un abuelo y un nieto que tenían poco contacto y eran obligados a conocerse por la fuerza de las circunstancias. Lo de la inocencia de la mirada permitía salvar todo lo demás, porque era una mirada que sólo podía estar atenta a lo verdaderamente importante: quiénes eran sus padres, cómo habían sido con él. El niño mira lo que le parece fundamental: sus padres. El legado de sus padres” (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017).

El relato está construido desde el punto de vista del mayor de uno de los niños y genera que la exposición de aquella dictadura no esté expuesta en un primer plano. El horror se muestra se intuye, pero no se ve. La familia era consciente de los peligros en los cuáles estaba inmersa; el guion retrata la necesidad de continuar con la cotidianidad de las familias que había decidido pasar a la clandestinidad para protegerse, pero sobre todo para proteger la vida de sus hijos. La unión en la adversidad de la familia frente a peligros reales que los ponen en riesgo constantemente.



Del matrimonio sabemos que son profesionales, él es abogado y ella es bioquímica; no tenemos información sobre su militancia. Uno de los puntos que quizás nos presenta es donde estudiaron los dos y quizás vivan ya que en un control policial la madre muestra un carnet de estudiante de la Universidad de La Plata. Es probable que la pareja viva en esa ciudad, caracterizada por ser una ciudad estudiantil y que muchos deciden quedarse a vivir allí; a su vez durante épocas militares fue una de las ciudades más castigadas por la violencia y persecución del estado hacia el Otro contrahegemónico e ideológicamente diferente.

El papá de Harry es abogado de presos políticos; cuando los militares detienen a su colega y compañero de firma, teme por sus hijos y su esposa. y decide dejar todo y huir con lo puesto. El padre entiende la seriedad del problema que atraviesan, pero no significa que deba abandonar la risa, la alegría, los juegos o el cariño. Cuando tienen que tomar la dura decisión de abandonar sus nombres y sus identidades él se pone el nombre, David Vicente; un guiño al protagonista<sup>60</sup> de la serie Los invasores que mira con sus hijos.

La mamá de Harry es una científica, que no forma parte del estereotipo vigente en ese momento de la ama de casa dedicada a su familia. Ella se caracteriza por ser independiente compartiendo con su marido por partes iguales las decisiones de la familia y el cuidado de sus hijos. Los padres de Harry se complementan y van en contra de los prejuicios de los roles de varón y mujer: ella es la parte más lógica y racional del dúo, él es la parte más sensible y poética.

Ambos deciden abandonar el hogar en familia, retiran a los chicos del colegio. El nerviosismo de la madre, en las primeras escenas nos muestra la sensación de miedo interno del personaje al recoger en el colegio a los niños. El miedo se transmite por la ansiedad al fumar compulsivamente durante todo el transcurso de la historia.

La familia debe irse de su casa por imposición, sufriendo un proceso de pérdida; sumado a comenzar todo de nuevo en otro lugar, perdiendo el contacto con los seres queridos y las actividades cotidianas. Su nueva vida se da en una casa de campo lejana, donde el peligro parece disiparse. La mayor parte de la historia tiene lugar en esa casa suburbana de Buenos Aires, dejando en claro el escape de la familia de la ciudad, su clandestinidad y su persecución.

---

<sup>60</sup> El protagonista de Los Invasores al igual que el papá de Harry es una de las pocas personas alertas contra el peligro de los militares que han llegado para adueñarse del poder.

Con la bendición de sus padres el protagonista cambia de nombre y de pasado. Harry es el nombre falso que elige para proteger a la familia y no ser descubiertos. Harry Houdini, alude a un escapista prodigioso al que nadie podía apresar y que sabía escapar de problemas y ataduras a simple vista imposibles de resolver. Houdini se vuelve su héroe en esa fuga. Alguien que lo inspira y le da valor con su ejemplo de vida. Harry se sorprende e interroga el porqué de las cosas. Las interrogaciones que le plantea a los padres algunas no tienen respuesta.

En el pasado, Harry tenía su cotidianeidad en sus experiencias en el colegio, con sus compañeros de curso y con su amigo Bertuccio. A partir de la clandestinidad Harry tiene nuevas experiencias con los otros perseguidos por los militares que se cruzan en su camino, como Lucas. Lucas es un militante activo en contra de los militares, un rebelde con causa. Los padres deciden darle asilo ya que es un perseguido igual que ellos. En un principio Harry lo rechaza. Lucas es como un espejo más maduro de lo que le sucede a Harry. Los dos están desconectados de su mundo, sin su nombre verdadero, desmoralizado y sin amigos.

Lucas empieza a ayudar a Harry en su juego de entrenar para ser un escapista profesional. Así es que Lucas encuentra de nuevo su propia fuerza al enseñar a Harry a hacerse más fuerte y se forma una amistad entre ambos. Finalmente, Lucas decide seguir su camino y deja el refugio. Es un golpe muy duro para Harry que queda solo otra vez.

El niño en todo momento tiene conciencia de la gravedad de la situación que vive, sabe que están en constante peligro. La clandestinidad se muestra como la única opción entre la vida y la muerte. Cuando los padres ya no pueden esconderse más, con los militares acorralándolos recurren al abuelo de Harry, muy a su pesar, para proteger a Harry y al Enano. Aunque les cueste más que nada en el mundo tener que alejarse de ellos, entienden los riesgos. En su despedida la madre, escribe algo en un papel mientras van en el coche, hacia el encuentro del abuelo en una gasolinera perdida de una ruta remota. En ese papel de la caja de cigarrillos, que no quiere darle a su hijo y termina en el suelo (corazones dibujados en ese adiós entregados como símbolo de amor) nos revela el inevitable y trágico destino de los padres de Harry.

#### 4.3.1.2-Harry: rostro de un escapista

Kamchatka toma el punto de vista de Harry, por eso este personaje se encuentra en gran parte de las escenas del guion utilizando su inocencia para ir descubriendo poco a

poco que le pasa a su familia; la dureza del relato esta filtrada a través de la imaginación del niño:

Harry (voz en off): Al principio había una célula y nada más. Esa célula se dividió en dos y esas dos en otras. Y así. De algunas células salieron los vegetales. De otras los bichos, de otras los animales y de otras, nosotros. Lo que nunca explican es lo que pasa después. Desde el momento en que las células se convierten en una persona y el momento en que esa persona sube al Himalaya, inventa una vacuna o se vuelve un escapista famoso, como Houdini. Eso sí que es un misterio. Ningún manual habla de esas cosas, ningún maestro. Pero mi papá sí me habló. Una vez, la última vez que lo vi. Mi historia empieza con una célula, como todas, pero termina en Kamchatka (Guion Kamchatka).

El uso de la voz en off en el guion es variable, aunque la voz del niño y sus apreciaciones serán la clave para entender el desarrollo de la historia. A modo de recuerdo de sus padres desaparecidos, el niño (y sus interpretaciones y mirada de un adulto) nos da una construcción infantil sobre el terror de la dictadura; esta construcción suavizada deja espacio para lo lúdico y lo fantástico: “se trataba de verlo todo a través de los ojos del niño: no ver más de lo que ve, ni saber más de lo que sabe. El horror quedaba condenado, así, al fuera de cuadro. Lo intuiríamos, lo oleríamos, hasta padeceríamos sus consecuencias, pero no lo veríamos jamás” (Marcela Figueras, guionista, entrevista, 2017).

Desde el momento que la familia decide ir a la casa de campo, los padres marcan las nuevas normas a los niños, la fundamental es que tienen que tener una nueva identidad: nuevo nombre e historias propias y de los padres. La madre les explica que no deben jamás salir de la casa ni atender ni realizar llamadas telefónicas.

El niño decide para su nueva identidad elegir el nombre de Harry, adoptado por leer un libro del escapista e ilusionista Harry Houdini. El libro lo encuentra en la nueva casa, ya que en la huida de su propia casa dejó todos sus libros y juguetes, el niño se interesa por la biografía y las destrezas de Houdini para superar diversas adversidades.

En la habitación de la casa, Harry encuentra escondido un libro. El libro se convierte en un lugar de transmisión. Cuando Harry descubrió el libro, se encontraba escrito un nombre y una fecha (Pedrito, 1975) en la primera página:

Mama toma el libro y lee la primera página, donde dice con letra de niño Pedro 1975.

Harry: Houdini no era mago, era escapista. No es lo mismo.

Mama: ¿De dónde sacaste esto?

Harry: (señalando el placard) Lo encontré ahí adentro. Hay que ser ganso ¿Cómo te vas dejar un libro así?

Mama: A lo mejor este Pedro lo dejo para vos.

Harry: Cuando sea grande quiero ser escapista, como Houdini

Mama: ¿Y te vas a meter adentro de estas cosas y tirarte al mar? (Guion Kamchatka).

La lectura de la biografía de Houdini le ayuda a Harry a encontrar un escape frente a esa situación. Harry descubre los aprendizajes de Houdini como escapista, donde arriesga su vida en cada acto. En cierto punto, Houdini es muy similar a su padre ya que ambos tienen que escapar a la muerte y la persecución:

Harry está sentado en el jardín leyendo el libro a su padre

Harry: Harry Houdini nació en Budapest, el 24 de marzo de 1874 no era mago como dicen, sino que era escapista, un escapista sabe salir de las situaciones más difíciles... Para hacer su trabajo, Houdini tenía que estar en perfecto estado físico corría cuatro kilómetros al día y aguantaba cuatro minutos debajo del agua ¡cuatro minutos! (Guion Kamchatka).

Harry y su padre tienen un vínculo muy fuerte, Harry le cuenta todo lo que lee en el libro de Houdini, al mismo tiempo el padre está construyendo con ramas salidas de emergencia de la casa frente a cualquier problema. El padre reconoce que Harry intuye realmente la situación por lo cual decide no esconderle toda la información; así se entera de la desaparición del amigo abogado del padre, Roby (Roberto) escuchando lo que comentan sus padres. Harry debe madurar de golpe:

Harry: ¿Qué paso con Roberto?

Papa: ¿Cómo, que paso?

Harry: (fastidiándose) ¡No te hagas el tonto!

Papa: (testeando) ¿Mama no te conto?

Harry: se lo llevaron ¿no?

Harry: ¿Qué le va a pasar ahora? Lo vas a sacar, ¿no? Los abogados están para eso, ¿o no? ¿Roberto no es abogado también? ¿Y a los abogados también se los llevan?

Harry: Pero a vos te va a pasar nada ¿no?

Papa: No, A mí no me va pasar nada (Guion Kamchatka).

Hubo abogados que defendieron las leyes y los derechos humanos durante la dictadura; representaban a presos políticos o familiares de desaparecidos exigiendo que se siguieran los procedimientos de la justicia si es que existían causas para detenerlos.

Estos abogados empezaron a ser secuestrados por los militares también. Así el terror y la muerte arrasó con las demandas legítimas.

A través de estas metáforas, como el nombre de Houdini, vemos que se da cuenta de lo que ocurre a su alrededor a pesar de su corta edad. La mayor dificultad del protagonista no es tener su vida como antes, sobre todo su amistad con un amigo de la escuela, Bertuccio:

Harry (en off): Tres características distinguen al escapista, profesional del aficionado. Primero disciplina. El escapista sabe que su tarea es diaria, esforzada y no conoce vacaciones. Segundo, concentración. El escapista debe distinguir lo importante de lo superfluo. El último requisito es el coraje. El escapista lo necesita para llevar su tarea hasta el final (Guion Kamchatka).

El interés sobre el escapismo generó en Harry, un plan de huida de la casa clandestina para visitar a su amigo de la escuela Bertuccio; las prohibiciones para no salir de la casa por parte de las familia le dio más fuerza a Harry para rebelarse. Yendo en tren solo, como si fuera un viaje iniciático hacia Buenos Aires, el niño descubre como afectó en sus relaciones sociales la clandestinidad; descubriendo que la madre de su amigo no permite<sup>61</sup> que se junte con su hijo:

Harry: Como le va señora ¿Esta Bertuccio?

Señora Bertuccio (en un borbotón): No, no está. No llego. ¡Se fue! ¡A lo de una tía!

Harry: Que lastima. Dígale que pase a verlo

Señora Bertuccio (Aliviada): Como no, querido.

Harry: ¿Puedo venir otro día?

Señora Bertuccio: Mejor llama antes ¡Por las dudas! (Guion Kamchatka).

Al descubrir su nueva realidad, el niño que en su plan de escape quería evadir su destino; pero no puede. Este aprendizaje lo hace replantear sobre su huida, que no es necesario huir ya que el problema seguirá existiendo:

Harry (voz en off): El libro de Houdini cuenta muchas cosas. Donde nació, quienes eran sus padres, como se hizo famoso, cuáles fueron sus pruebas más difíciles. Lo único que no cuenta es como hacía para escapar (Guion Kamchatka).

Al regresar el niño es la madre que siente alivio y ese momento es importante porque más tarde la madre le dice al padre que su mayor miedo es de no volver a ver a

---

<sup>61</sup> El guion muestra cómo muchas relaciones de amistades se rompieron bajo las circunstancias, Harry no puede tener la vida que tenía.

sus hijos y, cuando acorralados se ven obligados a dejarlos con abuelos paternos. Por eso, cuando Harry y la familia dejan la casa presionados por la persecución militar, deja su libro favorito, lo vuelve a colocar en el estante más alto dentro del gabinete después de agregar "Harry, 1976".

El guion otorga a un niño un espacio claramente protagónico, aunque su mirada no sea la dominante durante la totalidad del relato. Hay una evidente distancia que se produce a través de la mediación de la puesta en relato. Esto sugiere que la experiencia ha sido pasada por el tamiz de una cierta reflexión. Para Gonzalo Aguilar (2008) el uso de un narrador infantil en ese contexto "se niega a despolitizar"(Aguilar, 2008,32), termina siendo la conciencia de un adulto que construye una historia para narrar.

Los comportamientos y acciones de Harry sutilmente marcan metáforas de ese pasado violento; la inmersión del agua como Houdini o el uso de grilletos aparentando un proceso de tortura. Esa situación de horror no se manifiesta explícitamente, pero estará de manifiesto en detalles para un espectador con mayor conocimiento histórico. Harry, cuya voz en off comenta los acontecimientos y en la parte final se pone resueltamente del lado de la evocación y el recuerdo, tendrá un aprendizaje acelerado de una madurez para la que no está preparado.

El guion es una alusión metafórica a la familia que intenta por todos los medios escapar. Al mismo tiempo, esta pasión por Houdini hace posible guiñar un ojo al universo del niño, pero este libro también ayuda al niño a crecer, a desenvolverse en contacto con la dureza de la vida. Después de todo Harry no deja de ser un niño como cualquier otro.

#### 4.3.1.3- Kamchatka como espacio de resistencia

El guion refleja la importancia de la unión familiar en tiempos de crisis. Los padres se concentran en el intento desesperado por preservar la intimidad familiar en la casa clandestina, cuidando a sus hijos de esos conflictos exteriores que los amenaza.

Al principio del guion, vemos la escena en la que el padre de Harry habla al oído y el sentido de la palabra solamente se revela al final de la historia: Kamchatka. Se puede entender que la palabra se convierte en un enlace entre él y su padre. La frase del inicio del guion remarca con insistencia que se trata de una historia sobre la dictadura desde la visión infantil de un niño: "la posición del matrimonio militante con respecto a la dictadura parece asumir la voz del director que construyen el relato en los que se pone por delante la figura de héroes rebeldes" (Aprea, 2008: 43).

El TEG también conocido como “Plan táctico y estratégico de la guerra” es un juego de mesa basado en el Risk que plantea un conflicto bélico que ocurre sobre un planisferio dividido en 50 países. Al comienzo de la partida se reparten entre los jugadores todos los países, que son ocupados con fichas del color asignado a cada jugador. Entre ellos se encontraba la península de Kamchatka, y allí el padre utiliza el T.E.G. para enseñarle valiosas lecciones de vida a su hijo:

Harry (Voz en off): La última vez que lo vi, mi papá me hablo de Kamchatka. Y cada vez que jugué papá estaba conmigo. Y cuando el partido se puso malo me quedé con él, y sobreviví. Porque Kamchatka es el lugar donde resistir (Guion Kamchatka).

El guion hace referencia al mundo exterior vagamente con los diálogos de los padres. El uso de las metáforas para entender la resistencia hacia las fuerzas de poder se utiliza con el T.E.G. El guion muestra algunas características del juego como la brújula (símbolo de cómo encontrar un camino):

Harry: El T.E.G es así. Esta el mundo dividió en países. Los países están en manos de ejércitos. Hay ejércitos de distintos colores En este momento yo soy el ejército azul, por ejemplo. Las reglas dicen que gana el que domina treinta países. Pero eso es cuando juegan cuatro o cinco. Yo solo juego con mi papa y jugamos a morir. Siempre muero yo (Guion Kamchatka).

Cuando juegan al T.E.G., se refleja una competencia entre padre e hijo como un duelo de egos. El niño siempre pierde, pero una noche que casi gana, el padre tiene solamente Kamchatka para continuar en el juego, es a partir de este momento que el padre deja esta lección de resistencia. Harry dice que sólo después empieza a crecer a entender lo que su padre quería decir con esa palabra, donde el objetivo es resistir incluso en situaciones difíciles.

Kamchatka representa una resistencia a un ataque general en el T.E.G, es interesante entender el simbolismo de Kamchatka como los Otros que resistían, resistieron o resistirán al poder dictatorial; en cierto punto es una defensa de la vida individual y colectiva de los Otros.

Harry en el futuro reflexiona que Kamchatka fue ese último país de resistencia, rebeldía y valentía al igual que sus padres intentaron resistir frente a una situación irreversible de persecución mortal. El juego de mesa concentra parte de la atención dramática del guion. Hay dos escenas donde padre e hijo juegan. En la primer partida el niño por falta de conocimientos estratégicos o mala suerte no puede vencer a su padre:

Mama (pegando a Papa un golpecito tierno en la nuca): Déjalo ganar alguna vez, grandulón

Papa (indignado). ¿Por qué? ¡Que me gane cuando pueda! (Guion Kamchatka).

En la segunda y última partida el niño tiene gran parte del juego controlado ya que conquistó por estrategia y suerte con los dados, todos los países del juego; excepto uno. El padre ataca, pero pierde todos sus tropas menos en Kamchatka. Se produce un cambio de roles, en el que Harry pasa a encarnar al padre y el padre pasa a asumir la posición de hijo. El niño protagonista rodea, en el juego, al padre, lo tiene casi vencido. Por mera estrategia el padre tiene que defenderse de los ataques constantes de Harry, la partida se alarga y el ejército de Harry no puede vencer a Kamchatka. Así, Harry cede al sueño. La alegoría es clara: aun siendo pocos y encontrándose en una situación inevitable, se puede resistir.

Harry (voz en off) Esa fue la noche del partido histórico. Enseguida empecé a ganarle a papa. Por paliza. En el momento clave, yo tenía cuarenta y nueve países ¡cuarenta y nueve!, y el apenas uno.

Harry: De Siberia a Kamchatka, con tres.

Harry; China ataca Kamchatka, con tres.

Harry: De Japón a Kamchatka, con tres.

Harry (furioso): Reagrupó

Papa (comprensivo): Si querés te explico cuál es el truco.

Harry: ¡Jugá!

Harry (voz en off): Estuvimos horas así. Kamchatka contra el resto del mundo. Y no pude ganarle

Harry: A la mañana, papa, canto zafarrancho de combate (Guion Kamchatka).

Al resistir con Kamchatka, el padre le da una gran enseñanza a su hijo de la importancia de la entereza frente a las adversidades, sin darse por vencido. El guion termina siendo una metáfora de la resistencia, donde la esperanza de romper las adversidades sumado con la necesidad de no claudicar nos ofrece una comparativa con las vivencias de esos Otros durante la dictadura argentina.

Esta metáfora se ve en la última escena del guion, cuando los padres alejándose por un camino rural mientras el hijo mayor los ve perderse en el horizonte y su voz en off dice:

Harry (voz en off) La última vez que los vi, mi papa me hablo de Kamchatka



Harry (voz en off): Tenía razón. Cada vez que el partido vino malo me quedé en Kamchatka y sobreviví.

Harry (voz en off): Y aunque al principio pensaba que papa tenía un partido pendiente conmigo, después entendí que ya no. Me había dicho su secreto, y al hacerlo me convirtió en su aliado. Éramos socios, ahora.

Harry (voz en off): Y cada vez que jugué él estaba conmigo y cuando las cosas se pusieron feas aguantamos en Kamchatka y al final estuvo todo bien. Porque Kamchatka era donde había que estar. Porque Kamchatka era el lugar, desde el que resistir (Guion Kamchatka).

Al ver por última vez a sus padres, Harry entiende todas las enseñanzas que dejaron una huella para toda su vida. En fin, Kamchatka representa para el Otro un oportunidad de resistir en las peores situaciones, tener una esperanza de poder revertir ese conflicto y sobre todo dejar un mensaje valioso, para toda la vida, sobre la importancia de defenderse, aceptarse, rebelarse, y sobre todo nunca bajar los brazos para un niño que pasa a la adolescencia.

#### 4.3.1.4- Memoria voluntaria: del olvido a la memoria del Otro

El guion no tiene ninguna imagen violenta, pero explora la reconstrucción de la memoria colectiva sobre la dictadura militar. El hecho de no utilizar situaciones violentas para ejemplificar un contexto dictatorial, no quita que el guion no tenga situaciones de miedo e impotencia en sus personajes. La cacería y persecución hacia al Otro quitando derechos y libertades amenazan a la familia.

Los guionistas se plantean una cuestión esencial ya que la violencia y la represión permanecen en los alrededores de la historia y llegan desde fuera por pequeños signos (un control policial en plena calle, la necesidad de cambiarse de nombres y de marcar vías de escape, el cambio de colegio, algunas llamadas desde cabinas públicas, etc.). El guion recrea una época marcada por el control social y el disciplinamiento; la sociedad se encontraba controlada por la mirada ajena de instituciones del poder o mismo de la sociedad civil bajo creencias compartidas.

Los padres desde que deciden ir a la casa de campo advierten a sus hijos de los riesgos por eso tenían que cambiar de identidad en su nuevo colegio, no contestar el teléfono y enseñándoles una palabra de código “zafarrancho” de escape frente a una situación de urgencia.

El acorralamiento se hace cada vez más avanzando con la lectura del guion, con las llamadas telefónicas del padre descubrimos como amigos van desapareciendo; esto

genera mayor dificultad para reubicarse en un nuevo sitio. Al no tener ningún lugar seguro que sirva de refugio<sup>62</sup>, se le cierran toda oportunidad de escape. El temor a ayudar al Otro perseguido nos explica el miedo que sentía parte de la sociedad para ser solidario con el Otro. Al sentirse completamente acorralados y sin salida, los padres deciden no arriesgar más a los niños por eso los dejan<sup>63</sup> con sus abuelos y continúan escapando.

A pesar de ese contexto, los padres no aleccionan a sus hijos sobre lo que está bien o mal; pero no podían evitar que con sus ojos vean a sus padres acorralados generando pensamientos de temor por lo que ven en la calle como los controles policiales, o ver a su padre nervioso hablando por teléfono público.

Evidentemente todo ese temor hará mella en la adultez de Harry de para reconocerse dentro como testigo y protagonista de una época conflictiva; la culpabilidad de seguir vivo y que sus padres hayan sido asesinados forma parte de un conflicto interno que termina desarrollando el guion. Kamchatka en cierto punto nos acerca a los efectos y consecuencias que generaron en el Otro las instituciones de poder; es desde allí que podemos ver como la huida, la persecución, pérdida de identidad y la desaparición fueron los dispositivos que utilizó el poder dominante como estrategia:

Para nuestra memoria para ayudar con la de los demás, no sólo que traen en sus declaraciones: también es necesario que no ha dejado de estar de acuerdo con sus recuerdos y que no hay suficientes puntos de contacto entre una y la otra a la memoria nos recuerdan que puede ser reconstruido sobre una base común. No es suficiente para reconstruir pieza a pieza la imagen de un evento del pasado para obtener un recuerdo. Es necesario que esta reconstrucción funcione a partir de los datos o nociones comunes que son tanto en nuestra mente y en otros porque pasan sin cesar éstos a uno y viceversa, lo que sólo es posible si se hacen y siguen siendo parte de una misma sociedad (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017).

La toma de conciencia en la adultez, de las situaciones vividas en la niñez, configuran la subjetividad del protagonista para mantener el recuerdo sobre lo sucedido u olvidar ese momento de su vida. Es clave entender la importancia en el guion de la voz en off con los recuerdos del niño, que en cierto punto homenajea y despide a sus padres.

“La distinción entre los recuerdos, que están en plural, y la memoria que se expresa en singular, en tanto capacidad y efectucción” (Ricoeur, 2008:45). El desarrollo del guion

---

<sup>62</sup> Esto es algo que muchísima gente hizo, esconder personas por una noche o unos pocos días, incluso por unas horas, prestando casas, refugiando a gente a la que nunca habían visto antes y quizás nunca volverían a ver.

<sup>63</sup> La situación de acorralamiento, es el punto de inflexión que los padres deciden dejar a los niños con los abuelos.

forma parte de una recreación dentro de la memoria voluntaria alimentada por los recuerdos del niño interpretados por un adulto siendo algunos reales<sup>64</sup> o producto de su imaginación. La revisión de la historia desde el presente, nos marca a ese adulto volviendo a su pasado siendo testigo de la desaparición de sus padres, como de tantos Otros perseguidos con el daño y trauma que género en las personas que los rodeaban. Por eso es clave el concepto de memoria colectiva a la hora de pensar a Kamchatka.

#### 4.3.1.5- Los invasores: representaciones de la dictadura

Para muchos críticos cinematográficos, el guion tiene algunas parecidos con respecto al cine revisionista los ochenta: “me gusta pensar que esta es una historia de aparecidos” (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017). Kamchatka representa el horror de una época denunciando los crímenes del pasado:

Kamchatka trata sobre los legados, sobre lo que uno hereda de sus mayores ¿Qué le deja una generación que desaparece a la siguiente?”. ¿Qué les dejan los padres a los hijos? La película habla de legados que se transmiten, de legados que se interrumpen, de legados que chocan unos con otros...La dictadura en la película es central ¿Qué legado le pueden dejar sus padres a Harry en ese contexto? No es algo que solo podamos contar de los que vivimos en 1976. El tema de la dictadura no está resuelto para mí ni para alguien de veinte años, que también paga las consecuencias de eso. Hay gente que cree que es dueña de determinados temas. A mí me encantaría ver una película sobre la dictadura hecha por un chico de veinte años. Es que hay temas de la película que siento como eternos. Los vínculos entre padres e hijos, los obstáculos en los vínculos... No creo que esos temas sean de un momento en particular. Siento que la película habla del presente todo el tiempo (Marcelo Piñeyro, 2017:7)

Al utilizar la serie televisiva Los invasores en el guion se busca establecer un paralelismo con los sucesos de la serie y los que se vivían en esa época. Desde el principio del guion con la lectura de Harry del libro mientras pasaban un control policial:

Locutor (voz en off): Los invasores. Seres extraños de un planeta que se extingue. Destino: la tierra: Propósito: adueñarse de ella.

Locutor (voz en off): David Vincent los ha visto. Para él, todo comenzó una noche en un camino solitario, cuando buscaba un atajo que nunca encontró (Guion Kamchatka).

---

<sup>64</sup> Uno de los ejemplos de recuerdos vagos del guion se desarrolla cuando los padres se encuentran bailando amorosamente junto al lago. Este es el punto de vista del niño, es él quien decide recordar de esta manera y mantener esta imagen de ellos (sin saber si sucedió o no).

El niño atraído por la serie norteamericana Los Invasores que ve junto a su padre y su hermano y hasta el joven Lucas quien conoció en la casa de campo clandestina. El padre, por ejemplo, cuando deciden cambiar de identidad decide ponerse el nombre David Vicent (Vicente) como guiño para su hijo por el interés que les generaba la serie. La serie trata sobre unos extraterrestres que invaden la Tierra, la misma termina siendo un pretexto por parte de los guionistas para mencionar el rol de los militares.

La familia no puede confiar casi en nadie porque tal como sucede en la serie Los invasores que ellos miran, no se puede saber quién puede ser cómplice del enemigo. Esa complicidad existió en muchas esferas de la esfera civil y publica.

El guion utiliza los sucesos de la televisión como los noticieros para ubicarnos en espacio y tiempo; es allí donde vemos los discursos oficiales o las nuevas ordenanzas:

Conductor (voz en off): ...las denuncias sobre personas desaparecidas. El ministro dijo que ninguno de los nombres de esa lista está a disposición del Poder Ejecutivo, ni en las prisiones estatales ni en dependencias oficiales.

Papa: (hablándole a la TV) Tienen que blanquear a los presos políticos. Si por los menos los blanquearan.

En la Tv se ve una imagen de Ministro de Economía, Martínez de Hoz.

Martínez de Hoz: Se suspenderá toda actividad de negociación salarial entre sindicalistas y empresarios, así como todo proceso de reajuste automático periódico de los salarios.

Papa: (a la TV, como si dialogase con ella). Muy bien hecho. Como todo el mundo sabe, aspirar a un buen salario es cosa de terroristas.

Conductor (voz en off): Declaro esta tarde que la guerra contra la subversión no tendrá cuartel y que no cejará hasta acabar con los últimos terroristas

Papa entra en cuadro con un movimiento silencioso, apaga la TV y vuelve a desaparecer (Guion Kamchatka).

Una de las situaciones que el guion nos aleja de la persecución se da cuando la familia va a visitar a sus abuelos. El abuelo y sus nietos se rencuentran tras un tiempo sin verse por la protección de los padres o mismo por las diferencias ideológicas. En un momento de reconciliación Harry quiere sacar una fotografía a su padre y su abuelo, su padre no quiere ser fotografiado y cuando Harry realiza la fotografía el padre no aparece en la imagen, como claro vaticinio de lo que fue la desaparición y su ausencia.

La reconciliación entre el padre y el abuelo de Harry, se da cuando el abuelo al niño todas las sucesos que están viviendo con los riesgos, desde la mirada de un niño:

Harry: Yo me cambie de colegio.

Abuelo: ¿En serio?

Harry (Incontenible): A un colegio religioso de un cura amigo de papa. El enano también se cambió. Desde que vamos ahí quiere ser santo.

Harry: Vivimos en una quinta. A mama la echaron del laboratorio. Papa se quedó sin el estudio. Unos tipos le rompieron todo y se llevaron al socio. A veces trabaja en casa. Antes trabajaba en bares, pero hay mucha policía (Guion Kamchatka).

Su rostro se transforma en apenas diez segundos, y es a partir de ese momento cuando cambia por completo su actitud hacia su hijo y sus nietos. Se puede entender con el pedido de Harry al abuelo de que no eran tiempos de pelea:

Harry: ¿Te puedo pedir algo?

Abuelo (grave). Lo que quieras.

Harry: No se peleen. Esta vez no (Guion Kamchatka).

La visión del Abuelo es crítica con su hijo, ya que es de una generación que no entiende los sucesos que pasaban durante la dictadura, siendo respetuoso de las instituciones; sin saber realmente que parte de su familia sufría directamente la acción de la dictadura. Esas diferencias generacionales<sup>65</sup> sobre la visión de la dictadura, se pueden notar en la escena donde tanto el padre, el abuelo y el hijo juntos con sus manos el uno del otro, unidos. Desde allí, empiezan a acordarse del pasado vivido, como si quisiesen participar cada uno de los minutos que les quedan por disfrutar juntos.

Una de las metáforas que representa a Los Invasores golpistas, la simbolizan Harry y Enano en la piscina de la casa de campo cuando ven a un sapo muerto que no puede salir del agua:

Parado al bode de la piscina, el enano hace un descubrimiento sobre la superficie del agua.

Enano (señalando con el dedito) ¡Sapo muerto! ¡Sapo muerto! (Guion Kamchatka).

La muerte del sapo ahogado es un símbolo de la violencia de la época, el niño trata de salvar al sapo para evitar la muerte del anfibio: “seguimos siendo anfibios, deseando el agua cuando estamos en tierra y deseando la tierra mientras nadamos en el agua oscura” (Figueras, 2002:23), esta semejanza del sapo nos lleva a sus padres que resistían para vencer a la muerte. Este símbolo sutil sobre la dictadura, nos muestra cuan asfixiante era

---

<sup>65</sup> Todas las generaciones, desde posiciones distintas, tratan de entender lo que pasa a cada uno. Desde allí se produce entre ellos un acercamiento y una comprensión de la que nunca habían disfrutado: el temor de ser secuestrado genera mayor apego y la esperanza de sobrevivir a ese terror refuerza la unión.

vivir esa época siendo un Otro perseguido y buscado, sabiendo que en cualquier momento cualquier persona podía desaparecer.

#### 4.3.2.- El torturado en *Crónica de una fuga*

Para hacer desaparecer a los civiles, la Junta militar utilizó como herramienta el secuestro, en el que ni el secuestrado ni sus familiares saben dónde se encuentra el detenido; una vez llegados al centro clandestino de detención se los despoja de su identidad, al secuestrado se lo torturaba con el intento de construir un cuerpo disciplinado. El objeto de la tortura es buscar que el reprimido delate a sus compañeros de militancia (en el caso de quienes militaban) perdiendo todo contacto con el afuera, o sea, la realidad. En última instancia, cuando el cuerpo desgastado no servía para la estrategia de los torturadores, se hacían desaparecer a esos cuerpos.

Hacia el Otro militante utilizaron la tortura para quitarle toda posibilidad de resistencia mental y corporal a los individuos y funcionar de modo ejemplificador para cualquiera que intente rebelarse al poder político dominante.

El guion de *Crónica de una fuga* trabajado por Israel Adrián Caetano nos muestra el contexto y la situación en un centro de detención clandestino, llamado Mansión Seré; con la huida de cuatro jóvenes prisioneros torturados al extremo. La historia está basada en un texto autobiográfico de uno de los fugados, Claudio Tamburrini, llamado *Pase libre: La fuga de la Mansión Seré*.

La historia de *Crónica de una fuga*, y su adaptación literaria rompen el esquema revisionista del cine argentino de los 80 y 90. Caetano trabaja desde el realismo del drama testimonial, utilizando géneros cinematográficos como el terror para reconstruir ese pasado reciente de violencia, persecución, torturas y desapariciones.

##### 4.3.2-1- La dictadura y la tortura en *Crónica de una fuga* de Israel Adrián Caetano (2006).

El argumento del guion está inspirado en un acontecimiento verídico, basándose en las experiencias de Claudio Tamburrini cuando estuvo cautivo en la mansión Seré en el pueblo de Morón en la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Tamburrini presenta un relato autobiográfico de su captura, tiempo en cautiverio y posterior escape en el libro *Pase libre, la fuga de la mansión Seré*. Adrián Caetano al tener la intención de adaptar el

texto literario viajó a Estocolmo para encontrarse<sup>66</sup> con Tamburrini con el objetivo de conocer más sobre los eventos presentados por Tamburrini en su novela autobiográfica:

Antes de leer el libro ya le había dado el sí a Kramer porque me interesaba trabajar con él. Y a partir de ahí ellos me acercan el libro de Tamburrini; después me acercan un libro sobre la vida de otro de los que se fugó a Francia, Guillermo Fernández. Empiezo a investigar, logro obtener la declaración de tres de ellos en el Juicio a las Juntas, y a partir de ahí armo el rompecabezas, pero siempre teniendo como guía el libro de Tamburrini. La idea era ampliar un poco más la información. A mí la historia que más me interesaba contar era la fuga de estos cuatro pibes (Caetano en Diz y Capelli, 2006: s/n).

La historia está basada en un suceso verídico, nos muestran personajes reales, lo cual genera mayor grado de comprensión de los sucesos en la dictadura militar. Es allí, donde observaremos los centros de detención clandestina donde se silenciaban y aniquilaban las voces del Otros. El guion nos contextualiza en el terror colectivo de la dictadura, es allí donde podremos ver las voces de esos Otros perseguidos que pudieron supervivir y contar esta historia para denunciar a sus torturadores.

Caetano no realizó grandes modificaciones al texto original, el realizador decidió para la adaptación mantener la estructura temporal del relato de Tamburrini, la diferencia más notoria es valorizar el escape y la fuga del centro clandestino. La épica y el uso del género cinematográfico del terror que Caetano utiliza en su adaptación:

Lo que más me interesaba del libro era cómo narrar el encierro como tortura psicológica. La película empieza haciendo una revisión rápida e inmediata de lo que uno puede imaginar de una película sobre la dictadura, y recién después empieza la película, empieza a desarrollarse la relación entre los personajes, un brindis de fin de año medio chiflado, que no se entiende mucho. Es una locura estar ahí adentro. Y lo que más me interesaba contar era esa suerte de manicomio que apuntaba a quebrarte anímicamente a partir del terror (Caetano en Diz y Capelli, 2006: s/n).

Caetano transcribe los diálogos y acciones del texto literario, desde allí la importancia del guion se basa en el uso del tiempo; símil crónica periodística que precisa las fechas el guion va mostrando el paso del tiempo en cautiverio y de torturas usando intertítulos: “Día 1”, “Día 34”, “Día 100”, etcétera”.

Claudio es el protagonista del guion, él era un estudiante de filosofía y arquero de fútbol, el joven es secuestrado por organizaciones paramilitares acusado de subversión.

---

<sup>66</sup> En Estocolmo, Caetano conoció a Claudio Tamburrini y en Francia a Guillermo Fernández, dos de los cautivos y que orquestaron la fuga de la mansión Seré. Los dos hombres ayudaron a Caetano a mantener la película lo más cerca posible de los acontecimientos reales de la cautividad y el escape.

Los grupos de tareas lo llevan a un centro clandestino, para obtener más información sobre sus actividades y los nombres de amigos que también eran culpables de ese supuesto comportamiento subversivo. La acusación se justifica por ser nombrado por otro joven capturado adjudicándole la compra de un mimeógrafo. Claudio niega esa acusación, diciendo que es falsa y que no forma parte de ninguna organización armada.

El guion no juzga a ninguno de los personajes ni sus acciones. El hecho de encontrarse en una situación límite de violencia extrema fortificó lazos de amistad, forjó traiciones por parte de delatores torturados y mostró fuerzas de poder que utilizaban la violencia física y psicológica mostrando la peor cara del ser humano para acosar al Otro. Frente a esas situaciones surge también la solidaridad y la resistencia para sobrevivir, siendo el mensaje más importante que nos quiere mostrar Caetano.

Cuando Claudio y otros tres compañeros de celda logran fugarse del centro clandestino, es allí donde el guion establece una sensación de suspenso y terror; las acciones dramáticas durante la fuga nos muestran todos los estados de ánimo posibles. Los jóvenes por astucia y suerte pudieron escapar, pero esa libertad, es solo un oasis en el desierto ya que muchos otros no tuvieron esa suerte.

#### 4.3.2.2- Claudio Tamburrini: entregado, torturado y exiliado

El guion es una versión libre del testimonio de Tamburrini. El creador del texto y a la vez protagonista resalta la importancia de su testimonio personal reflejando su experiencia y los hechos vividos. Caetano desde el guion construye un estereotipo de una persona inocente al cual se le asignan acciones que no son propias; desde esta situación se generan los conflictos internos del protagonista.

Caetano dividió en tres grandes etapas la vida de Claudio; su etapa previa al secuestro, su secuestro y tortura y por última su fuga con su exilio. En esa primera etapa antes de su captura, Claudio<sup>67</sup> era un estudiante de filosofía y portero de su equipo de fútbol en el equipo de Almagro. Cuando regresa a casa después del partido de fútbol que su equipo pierde, él no tiene idea que es buscado.

El guion nos presenta a un joven dentro de un coche, señalando una casa. En un intento de salvarse o evitar que atrapen a compañeros de militancia, el joven delata a Claudio. Ese joven era un conocido de Claudio, llamado el Tano. Al llegar a su casa, el

---

<sup>67</sup> Tamburrini tenía 23 años cuando fue secuestrado.



guion nos muestra a la madre de Claudio tirada en el piso, mediante el diálogo se insinúa la violencia física cuando el interrogador, al no obtener respuestas, le pregunta retóricamente a la mujer: “Agente parapolicial: ¿Vamos de nuevo?”.

Al escuchar esa pregunta se comprende una situación violenta que sucede fuera de campo, solo desde el sonido de gritos y llantos. En la búsqueda de detener a su hijo, los agentes parapoliciales la interrogan violentamente para buscar alguna información. Al encontrar a Claudio, estos agentes lo acusan de ser un subversivo por su militancia política; lo interrogan y lo atacan:

Agente parapolicial ¿Así que sos arquero?

Agente parapolicial: A ver si atajás esta (Guion Crónica de una fuga).

Los agentes parapoliciales se llevan ilegalmente a Claudio en la camioneta, el joven esta vendado; por lo cual no tiene noción donde lo llevan: “la venda simboliza en el guion la propia tendencia a vendarse sobre los horrores del proceso militar porque no quería verlos” (Kaiser, 2010: 109). El guion nos muestra un entorno rural, es allí donde se presenta el clandestino de detención llamado Mansión Seré, dependiente de la Fuerza Aérea.

La segunda etapa nos presenta el secuestro ilegal de Claudio; allí el guion presenta a nuevos personajes que viven el mismo conflicto que Claudio, la violencia y las torturas serán los métodos que los agentes utilizan para buscar información de cómplices o confesiones de su ideología y militancia.

Los guardias de la Mansión Seré solo llaman a sus prisioneros por apodos basados ya sea en orígenes, alguna característica física, o, como en el caso de Claudio, por algo que lo establece aparte de los demás. El apodo de Claudio, Almagro, es del equipo de fútbol en el que juega.

Claudio responde a las preguntas planteadas debido a la promesa de que el compañero de celda está siendo liberado para volver a casa. En este punto, parece que Claudio aún conserva la esperanza de ser liberado si él simplemente dice las palabras correctas o sus captores de alguna manera se dan cuenta de que han cometido un error. El compañero que tiene, llamado Jorge, le comenta la importancia de darles información:

Jorge: Ellos lo que necesitan es que les des algún nombre, algo.

Jorge: Tenés que empezar a fijarte más Claudio.

Jorge: Empezá a mirar con quién estás.

Jorge: Escuchá (Guion Crónica de una fuga).

El guion nos muestra ese disciplinamiento del Otro, el mecanismo que utilizan en este caso es delatar o inventar información acusando a otras personas. Ese interés de los agentes refleja una marca visible de las fuerzas militares que es el control social y las fracturas sociales de los vínculos de los Otros. Claudio realmente no sabía nada antes de su captura, no tenía contacto con nadie que pudiera probar su inocencia, y su acusador y su compañero de prisión continuaron insistiendo en que él era precisamente aquel mimeógrafo, sus captores continuaron creyendo que Claudio era demasiado importante<sup>68</sup> para irse.

A Claudio lo torturan con diversos sistemas, uno aplicando descargas eléctricas en su cuerpo llamado picana y otro asfixiándolo y ahogándolo en el agua mientras lo golpean, mecanismo llamado submarino. Las marcas de quemaduras y torturas confirman la falta de información en los interrogatorios. Lo mismo ocurrió con las terribles muertes de los prisioneros que no pudieron soportar más tiempo, ni suministrar a sus captores información suficiente: “estas escenas de tortura, reflejadas durante el cautiverio de Claudio en la mansión Seré, suspenden así las ideas de heroísmo y villanía” (Kaiser, 2010: 119).

La construcción de los personajes del guion es compleja porque no tienen pasado, ni ningún conocimiento sobre quienes son realmente: “la historia que se cuenta en este libro no es una historia de héroes y villanos, la película no moraliza la suerte de los personajes, como lo haría si diera información sobre su pasado. El espectador solo puede conocer a cada personaje por lo que hace dentro del campo” (Schwarzböck, 2007: 25). En esa situación extrema, Tamburrini y el resto de los jóvenes no pueden escapar a sus temores, angustias y conflictos donde nadie confía en nadie.

Cuando Claudio descubre que lo delata el Tano, un joven al que apenas conoce; el Tano se justifica frente a Claudio argumentando que lo hizo para ayudar con sus compañeros de militancia. Esta situación nos muestra las fracturas y reproches entre jóvenes que no tenían vínculo alguno:

Claudio: ¿Así piensan hacer la revolución ustedes?

Claudio: ¿Mandando en cana a personas que no tienen nada que ver? le recrimina Claudio al Tano (Guion Crónica de una fuga).

---

<sup>68</sup> El objetivo principal de mantenerlos vivos era que continuaran prestando utilidad táctica al entregar gente o información. Por otro lado, el objetivo principal es tomar a los detenidos como “botines de guerra”.

Cuando Claudio se entera de eso “por primera vez comprende que las conductas habituales tienen en el campo de concentración un prisma distorsionante” (Noriega 2006: s/n). Esta situación construye dos figuras contrapuestas que encarnan comportamientos en situaciones límites: el delator (el buchón) y el delatado (el perejil):

En esa parte se cuentan muchos aspectos del cautiverio en general. Cuando meten a un buchón dentro del cuarto, cuando supuestamente liberan a uno, cuando enfrentan al Tano y al personaje de Tamburrini, que es una forma de hacer convivir a delator y delatado en la misma habitación (Adrián Caetano en Diz, 2011)

La tercera etapa es la fuga; Claudio al no proporcionar ninguna información y resistir a cualquier tipo de tortura, es llevado junto con otros jóvenes en su misma situación: Guillermo, el Gallego y el Vasco. Los agentes parapoliciales llevaron al cuerpo de Claudio a límites de brutales, al Otro le despojan su condición humana; primero le quitaron su libertad y ahora su rostro padece la violencia con las torturas corporales y psicológicas.

El guion nos muestra el deterioro de Claudio es notorio; las condiciones inhumanas a las que fue expuesto hicieron mella en su cuerpo: delgadez extrema, cicatrices y golpes. Al encontrarse en una situación de no retorno, los jóvenes se escapan por la ventana desnudos. Por fortuna y astucia los jóvenes se salvan de la persecución; este caso fue uno de los pocos que pudieron fugarse y que sus experiencias sean testimonios de la violencia estatal; tras esa experiencia Tamburrini se exilia en Suecia y testifico en el Juicio a las Juntas a la cúpula militar.

#### 4.3.2.3- La Mansión Seré como espacio de tortura

La historia de Caetano se desarrolla en gran parte en el centro clandestino de detención Mansión Seré<sup>69</sup>, el sitio se ubica en la zona oeste del conurbano de la provincia de Buenos Aires, diseñado por el francés Juan Seré y de estilo gótico; por el abandono que tuvo el sitio durante décadas se convirtió en el espacio que utilizaron los agentes parapoliciales, aportando al guion: “la descripción de ese mundo siniestro, ambiguo e indeterminado que es la vida en los centros de detención clandestinos de la dictadura” (Noriega 2006: s/n).

---

<sup>69</sup> La Mansión Seré representa la situación política argentina simbolizando la ruina ético-moral de la clase dirigente del país que hizo del terrorismo una política de Estado para su propio beneficio, de la sociedad y de la comunidad internacional que se hicieron cómplices de las atrocidades cometidas.

El centro clandestino es un sitio dinámico de violencia impredecible. Puede tener momentos de silencio y tranquilidad para pasar a ser un sitio cruel y violento; las puertas de la mansión van a mostrar la frontera entre la vida normal y lo que Giorgio Agamben (2001) denomina estado de excepción: “es precisamente aquel en que la nuda vida, que en la situación normal aparece engarzada en las múltiples formas de vida social, vuelve a plantearse en calidad de fundamento último del poder político” (Agamben, 2001:15). Esta frontera queda explicitada en el discurso de un guardia a los prisioneros: “Lucas (hablando a Claudio): El mundo de afuera ya no existe para ustedes”.

En esa situación de desigualdad de poder y quita total de derechos humanos, Claudio y los otros jóvenes quedan reducidos a un disciplinamiento social y una deshumanización que destruye toda su otredad. Esta situación se clarifica cuando, el guardia Lucas los pone a los jóvenes delante de un espejo mostrándoles sus marcas y huellas corporales, alguno de los jóvenes no quiere aceptar esa imagen propia, por eso no quieren verse en el espejo: “Lucas (hablando a Claudio): Afuera tampoco te reconocen”.

Esa frase de Lucas, causa un gran impacto en Claudio quien comienza a reconocer que no hay solución ni un futuro alternativo posible. En esa deshumanización que vive Claudio asume que por ser Otros los están transformando en bestias irreconocibles. Por eso insinúa a sus compañeros: “Claudio: Estamos desapareciendo” (Guion Crónica de una fuga).

Caetano toma la decisión de mostrar las torturas de los agentes parapoliciales, fuera de plano. Al mostrar el comportamiento del torturador con insultos y vejaciones evita evocar la imagen del torturado y el acto para no cosificar ni espectacularizar la violencia:

Es que es algo muy íntimo... En el Juicio a las Juntas ya debe haber sido muy doloroso para los que estuvieron detenidos y fueron torturados recordar ese momento en público. Traté de tener cierto respeto, cautela y sobriedad a la hora de contar eso. Pero está, eso está. Está cuando lo “chupan” al tipo, está cuando lo torturan, cuando le pegan... Es imposible no contar eso en esta película, pero intenté apartarme de ese lugar morboso. Creo que la película es honesta en ese aspecto, que no aborda nada que no pueda resolver. (Entrevista Adrián Caetano en Schwarzbock: 94).

Caetano da a un giro al cine testimonial de los 80 y los 90 que revisaba el pasado reciente dictatorial, a pesar de adaptar un relato autobiográfico de Claudio, protege su imagen y la de las víctimas de las torturas. Su intención es crear un ambiente opresivo, terror y miedo visto en las huellas y marcas de los cuerpos torturados de los jóvenes:

No quería caer en un discurso panfletario, que por otro lado no tengo. No es que tuve que censurarme y decir “no voy a meterme en este lugar, no voy a hacer esto”, sino que fue algo bastante natural. No quería caer en ningún lugar común, pero por otro lado tampoco quería esquivar lugares que la película necesitaba que fueran contados. Me interesaba contar el mecanismo perverso: cuatro tipos encerrados en una habitación donde cada vez que se abre la puerta nadie sabe lo que va a pasar, donde hay una tensión constante que para mí era fundamental para poder captar la atención del público. Yo no vi todas las películas que se hicieron sobre este tema, pero los puntos en común que los veo son inseparables de la época. Cualquier película que hable de la Segunda Guerra Mundial tiene que hablar de los nazis (Entrevista Adrián Caetano en Schwarzbock: 87).

El guion trabaja sobre los vínculos asimétricos entre los Otros y sus torturadores; esa coexistencia entre los detenidos y los verdugos se observa mientras ambos miraban los partidos de la selección argentina durante el mundial de 1978, ese era el único momento de igualdad donde compartían la mesa y hasta festejaban juntos los goles al grito de “Argentina, Argentina, Argentina” mientras que “miles de argentinos estaban siendo torturados y asesinados por otros argentinos que creen hacerlo por el bien de su patria” (Cristiá 2007: s/n).

En cierto punto Caetano humaniza a los torturadores; en contraposición a films revisionistas de la década del 80 y los 90. Durante esas épocas se exageraban figuras malignas vinculadas con militares o fuerzas de poder próximas al gobierno de facto; Lucas es el ejemplo de un representante del poder metódico y que no utilice excesivamente la violencia: “aunque no es libre de rasgos sádicos y ansias de poder, el hombre puede gozar de un partido de fútbol y está dispuesto a brindar con los detenidos en Nochebuena” (Welten, 2007:13).

Los detenidos tienen que realizar trabajos de limpieza, reparación o cocina en el plan de disciplinamiento: “son como habitués de la casa, porque limpian, barren... Ellos entran en la vida cotidiana de una casa de locos, una casa de terror” (Adrián Caetano en Schwarzbock: 80). La impredecibilidad de los agentes es compleja ya que pueden utilizar la violencia extrema e irracionalidad o entender algunos pedidos de los torturados. Por ejemplo, Claudio no quería comer con las manos por eso pide cubiertos para comer, ese pedido generó el rechazo de sus compañeros:

Compañeros: ¿Qué te pensás?

Compañeros: ¿Qué estás en un hotel?

Compañeros: Esas cosas acá no se piden (Guion Crónica de una fuga).

Cuando una persona termina flaqueando frente a la tortura (en la jerga lo llaman quebrado), los torturadores saben que tienen dos opciones: que hablen y colaboren dando nombres para evitar nuevos abusos o en su defecto el torturado está desgastado física y mentalmente entregado a un destino irreversible. Por eso se puede entender como la mayoría de los verdaderamente inocentes dentro de los centros de detención sufrieron la misma suerte tortura y, finalmente, la muerte.

Las personas que se encontraban secuestrados ilegalmente, entienden que no existe ni lo heroico ni lo maligno extremo. Van descubriendo como sus captores tienen sus fragilidades y peleas internas entre ellos. En fin, Caetano es capaz de penetrar más en la psique nacional devolviendo esos rumores a la memoria activa. En un sentido, hace que su público redescubra, casi por accidente, esos recuerdos de Tamburrini para que forme parte activa de memoria colectiva.

#### 4.3.2.4- La fuga y escape del torturado

Caetano no juzga el comportamiento de ningún personaje durante todo el guion; no reivindica a los Otros ni ataca a los torturadores. Los cuatro personajes: Guillermo, Claudio, el Gallego y el Vasco tenían diferencias, dudas y no sabemos si eran jóvenes militantes o eran “perejiles”:

Los conflictos se daban porque los cuatro pensaban distinto: Tamburrini era un tipo que trata de mantener su dignidad, a pesar de los golpes y la tortura. Guillermo, que siempre tenía un plan tramado en la cabeza para salir de ahí, es un tipo muy introvertido y parco. Está el Gallego, que siempre pensaba que algún día lo van a largar, y mientras peor está, más cree que lo van a largar. Y después está el personaje del Vasco, que representaba a esa mayoría que no hace absolutamente nada. Me gustaba pensar cómo convivían esas cuatro maneras de pensar dentro de la habitación (entrevista Adrián Caetano en Diz, 2011)

Cada uno de los personajes tienen sus planes de escape o de espera para que los liberen. En una escena Claudio duda en golpear con una sartén a Lucas y otro guardia mientras miraban televisión. Un gol de la selección argentina hace que los guardias salten de alegría, poniendo fin abruptamente a los planes de Claudio, gritando juntos con los guardiacárceles: “Argentina, Argentina, Argentina”.

Llegado el momento y frente a una situación de violencia extrema, de torturas sostenidas y sobre todo amenazas de que ya no podrán hacer nada con ellos. Guillermo que recibió las peores palizas por no contar detalles sobre sus compañeros de militancia. Guillermo declara que debe escapar o lo matarán, y Claudio responde que irá con él sin

importar cuál sea el plan. La solidaridad<sup>70</sup> a la hora de llevar a cabo el escape, aunque los otros dos compañeros estén aterrorizados. Este momento de absoluta solidaridad surge un sentimiento de esperanza en el guion: “se animan, se alimentan, cuidan y ayudan a calmar a los que comienzan perderlo con miedo, y ayudarnos a mantenernos compuestos para evitar un mayor castigo” (Kaiser, 2010:120).

Lucas amenaza a Guillermo, diciendo que el Tano por no cooperar o mentirles fue asesinado. Cuando llevan a Guillermo con un juez, quien le manifiesta que ya no tiene chance que lo liberen y que le queda solo un camino inevitable: la muerte. El motivo de esa decisión es cuando el juez y los guardias descubren que Guillermo como el Tano les mintieron durante meses. Tomando una real dimensión de su futuro, Guillermo asume que no tiene nada por perder.

Frente a esa situación Guillermo, Claudio, el Vaso y el Gallego son atados en la cama desnudos, al igual que Guillermo empiezan a entender que ya no podrán evitar la muerte. Lucas aparece con una fregona para pasarla por los cuerpos atados de los jóvenes; el plan es limpiar sus mentiras y su otredad en sentido metafórico.

En esa sesión de torturas Guillermo observa como un tornillo se suelta de la cama; siendo el objeto clave para que puedan fugarse. Con la última amenaza de Lucas afirmando que mañana sería su último día vivos, los jóvenes cuando se encuentran solos improvisan con la sabanas atadas desde la ventana al suelo. Durante la fuga se desata una lluvia torrencial; aprovechando esa situación saltando el muro y escapándose de la Mansión Seré.

Las probabilidades de que los encuentren eran muy altas, primero porque los jóvenes no sabían en qué lugar se encontraban y segundo el temor de equivocarse puede llevar a que los aprehendan y desatar su muerte. La fuga tiene una importancia central en el guion, es la primera acción de los Otros torturados que resistieron todas las vejaciones para rebelarse al poder de los agentes y su paradigma. Los jóvenes saben que su enemigo es muy poderoso, pero se rebelan sin importar las consecuencias.

A pesar de encontrarse en una situación de fragilidad física y mental, los jóvenes se convierten en personas activas, buscan sobrevivir sin que nada les importe, aman la vida y van a hacer todo lo posible para que nadie se las quite. La persecución y el miedo

---

<sup>70</sup> Los horrores del pasado son la presentación de la compasión y la solidaridad incluso en el infierno de un centro de detención.

acompañan constantemente a los personajes, ellos no tenían muchas maniobras para actuar ya que un error sería fatal.

Los jóvenes se encuentran escondidos desnudos en un barrio residencial; no se observaba gente en las calles por la lluvia torrencial, cuando los jóvenes se encuentran a un hombre que los ve desnudos en medio de calle reacciona con indiferencia, esa parte de la sociedad que no miraban ni escuchaban eran testigos mudos cómplices o temerosos del poder hegemónico. Son pocas las personas que los ayudan, solo una vecina<sup>71</sup> le regala ropa a Guillermo al verlo semidesnudo. Guillermo puede subirse a un taxi para escaparse y comunicarse con el padre del Gallego, el padre llega con la luz del día y encuentra a su hijo golpeado, delgado y con cicatrices. Cuando el Gallego habla con su padre en el coche tras la fuga (en el maletero del coche se escondían Claudio y el Vasco). Tan pronto el padre sabe que se fugaron, reacciona repentinamente:

Padre Gallego: ¿Estás loco?

Gallego: ¿Qué me decís, que se escaparon?

Padre Gallego: Te van a ir a buscar, hijo. Nos van a ir a buscar (Guion Crónica de una fuga).

Caetano señala que los personajes no escapan para vivir libremente. Ellos no volvieron a la verdadera libertad. No hubo ni aplausos ni gloria para estas pobres almas Su vuelo tenía que continuar fuera del país con el temor de ser retenidos en el país o en algunos casos fuera del país o ser capturados nuevamente como el caso del Vasco:

Intenté que esa despolitización tuviera una lógica, que no fuera forzada. De todos modos, es una fuga con un final medio tristón. Todos terminan mirando hacia atrás. Es la sensación de salir del horror y seguir adentro. Tres de ellos se fueron del país y no volvieron. Fue un quiebre en sus vidas, un antes y un después. Uno de ellos me contaba que se fue a Francia y que caminaba paranoico en París; tenía miedo de cruzarse con alguno de los torturadores o que lo fueran a chupar a Francia, uno o dos años después de la fuga. Porque hubo casos de tipos que se escaparon y que los fueron a buscar a Europa (Caetano en Diz y Capelli, 2006: s/n).

El final del guion deja una sensación ambivalente, los jóvenes logran fugarse y exiliarse en alguno de los casos, así termina representando para Caetano una “fuga triste dado que afuera no los esperan ni aplausos ni gloria” (Caetano en Diz y Capelli, 2006: s/n).

---

<sup>71</sup> En una de las escenas finales, cuando los protagonistas ya han escapado, el guion toma el punto de vista del vecino-testigo: mientras los personajes suben a un auto del padre del Gallego, los vemos a través de las rejas de la ventana de la vecina.



#### 4.3.2.5- La dictadura militar desde el thriller político

En el cine argentino contemporáneo, las historias sobre la dictadura son casi un género en sí mismo. Caetano rompe los esquemas tradicionales sobre el cine argentino en dictadura, en vez de basarse en un el cine testimonial/ documental utiliza el género del thriller y en cierto punto el terror para adaptar el texto literario de Tamburrini: “me parecía que lo acertado era echar mano al cine de género, tomando recursos e íconos del cine de suspenso y de terror. Lo raro es pensar con varios géneros un tema que siempre fue pensado con uno solo, el drama testimonial” (entrevista Adrián Caetano en Schwarzbock: 77).

El guion de *Crónica de una fuga* posee estrategias narrativas del género cinematográfico thriller. Cada una de las etapas que vive Claudio Tamburrini, su vida pre secuestro, su secuestro y tortura (lo apresan ilegalmente a pesar de ser aparentemente inocente de los cargos que se le imputan) y por último su fuga y exilio:

Se trata de contar cómo funcionaba esa lógica del terror. Otra decisión fue no contar qué pasado tenía cada uno, por qué habían sido secuestrados. Llega un momento en que no importa qué hayan hecho, sino la forma clandestina, perversa y terrorista de someter a estos tipos. Es algo que creo que acá no terminó de instalarse en la sociedad, donde todavía se sigue pensando que hubo una guerra, que fue una pelea entre gente que no tenía nada que ver con la sociedad; por un lado, los “zurdos”, por el otro, los milicos. Y en el marco de esa convivencia van apareciendo las diferencias entre los cuatro personajes, porque si bien todos están encerrados, son distintos (entrevista Adrián Caetano en Schwarzbock: 79).

Las historias de condenados inocentes, de antihéroes o de personajes débiles caracterizan al género del thriller; la empatía del espectador complementado con el miedo y expectativa que vive en la historia el personaje es propio del género:

Nunca me plantee “voy a hacer una película de género”. Al contrario, yo creo que *Crónica...* es una película medio difícil de clasificar dentro de un género. Por momentos es una película de suspenso, durante la fuga se transforma en una película de aventura, a veces es una película de terror... Sobre todo, esa casa, ¿no?, que es muy parecida a la de *Psicosis*. Hay un terror instalado y vos no sabés lo que va a pasar. Y al final, se transforma en una película “basada en hechos reales” (entrevista Adrián Caetano en Schwarzbock: 80).

Como parte del nuevo cine argentino, Caetano<sup>72</sup> busca con *Crónica de una fuga*, dar una cuenta precisa de los horrores de ese terrible pasado, y hacerlo de tal manera que

---

<sup>72</sup> Caetano es uno de los nombres fundacionales del denominado Nuevo Cine Argentino.

revise el pasado manteniendo la memoria viva. El guion actúa como un documento social y trae las acciones presentadas desde la inconsciencia colectiva en un recuerdo consciente:

En su momento, recibí malos comentarios de gente ortodoxa de izquierda, que decía que yo estaba contando la película desde la óptica de un tipo que supuestamente no tenía nada que ver y no desde la óptica de un tipo que sí tenía que ver. Yo no creo que sea buena idea distinguir entre 'los que no tenían que ver' y 'los que sí tenían que ver'. Primero que nada, no sé qué es 'tener que ver' o 'no tener que ver'. O todos tenemos que ver con la dictadura o nadie tiene que ver" (entrevista Adrián Caetano en Schwarzbock: 93).

Crónica de una fuga termina siendo una historia que nos hace reflexionar y debatir sobre el pasado reciente. La memoria posterior para las generaciones futuras y los recuerdos reflexionando sobre el recuerdo de ese pasado en el que una sociedad optó por ignorar las desapariciones o incluso justificar con declaraciones como "él o ella debe haber hecho algo", "no fue por nada" (sin razón), o "debe ser por algo" (por alguna razón).

La memoria es un legado que se deja a las generaciones, aquí se construyen las visiones de las víctimas o sobrevivientes de las situaciones como la dictadura; para las nuevas generaciones las historias como la de Claudio Tamburrini termina siendo una herencia sobre los efectos y consecuencias de las fuerzas de poder del gobierno dictatorial sobre la sociedad civil.

Con el paso del tiempo se puede revalorizar el ejercicio de resistencia por parte de estos jóvenes que atravesaron esa situación y pudieron superarla. Sin embargo, el sabor es agrisado ya que tres de los cuatro jóvenes terminan en el exilio y no volvieron a vivir nunca más en Argentina. Esa melancolía de la que habla Caetano, cuando habla de fuga triste, termina siendo una herencia histórica sobre las realidades y padecimientos que el Otro podía sufrir.

Actualmente la segregación del Otro es menos violenta, pero la situación de Claudio nos muestra un extremo, donde el disciplinamiento por parte de un estado generó un sistema alternativo legitimando fuerzas parapoliciales que secuestraron, torturaron e hicieron desaparecer al Otro por su ideología, por su juventud, por su religión, género o por error (como es el caso de Claudio), el guion apela a la memoria colectiva y un uso ejemplar que "permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro" (Todorov, 2000: 30).

El guion de Crónica de una fuga empuja esa memoria para que se mueva de nuevo. Esta historia abre viejos debates y genera nuevos. Se reabre esa área inconsciente de la

memoria nacional con nuevas interpretaciones que renuevan la memoria. Según Claudio Tamburrini el sobreviviente y autor del libro, es clave pensar un cine que rompa los estereotipos y que represente todos el terror, la violencia, el disciplinamiento social, el miedo colectivo, la resistencia y las disputas entre jóvenes:

Si hoy seguimos haciendo películas que solo relacionan el conflicto primario. Aquí están los malos, los torturadores; Y aquí están los buenos, las víctimas, sería un ejercicio inútil, la utilización con poco beneficio de un medio tan fuerte como el cine. Sería una memoria inerte, inactiva; incapaz de recuperar o generar debate (Claudio Tamburrini en Zieger, 2008)

#### 4. 4- MARGINALES Y MARGINADOS: LA DELINCUENCIA EN PLATA QUEMADA Y EL INMIGRANTE ILEGAL EN BOLIVIA

Las personas marginales y a la vez marginadas padecen una larga serie de problemas, tales como el desempleo, la inestabilidad familiar, la delincuencia, los problemas migratorios, etc. Se puede realizar un enfoque multicausal solo el concepto de lo marginal vinculado con la dificultad para integrarse socialmente como puede ser la delincuencia.

Es complejo analizar la marginalidad vinculado con el delito. Para entender la marginalidad es necesario entender las estructuras sociales, económicas y culturales que tuvo Argentina. La marginalidad, pobreza y la delincuencia no tendrán cuantitativamente no tienen el mismo impacto en las décadas del 60/70 (a pesar de los gobiernos autoritarios; mientras que en las décadas del 80/90 hubo un aumento significativo de excluidos sociales atravesado por los modelos neoliberales.

Al marginal se lo considero un Otro, se lo estigmatizó, etiquetó y demonizó desde instituciones de poder, al no permitir una integración social dinámica, y solo pensar las diferencias con lo extraño disparando las diferencias sociales. Los estereotipos del marginal sirven para crear nuevas percepciones negativas sobre el Otro, esa búsqueda de marcar las diferencias con Nosotros y la otredad nutre y modela un imaginario colectivo que separa o nos obliga a separarnos del Otro. El dispositivo que se utiliza para marcar la exclusión del Otro es la práctica de la discriminación o la violencia (hasta límites extremos como el asesinato).

El guion de Plata Quemada se centra en la historia de una asalto a un camión blindado, en la Provincia de Buenos Aires, en 1965. La trama nos muestra a una banda de delincuentes, algunos que trabajaban de informantes desde el banco, viejos delincuentes de otra generación y una nueva generación de jóvenes delincuentes marginales. El asalto no tiene el éxito esperado y genera disputas entre los delincuentes, que huyen a Montevideo, al ser cercados por la policía los ladrones queman el botín antes de morir.

La muerte de los delincuentes nos demuestra como frente al marginal, las instituciones de control social como la policía, se lo excluye o se lo educa (en el caso de los delincuentes desde residencias de menores o la cárcel) para integrarlos con las reglas sociales; en el guion de Plata Quemada se trabaja sobre la última opción, la más despiadada, la aniquilación del Otro. El hecho de quemar el dinero como resistencia a la

autoridad y a las estructuras de poder, en cierto punto se resisten al capitalismo. Este acto tambalea los cimientos de propiedad privada y el dinero, con fines anárquicos o solo por transgresión; los jóvenes chocan contra el poder y el poder los asesina.

En la historia de Plata Quemada se mezclan la violencia con el melodrama de amor, los cuerpos circulan de un país a otro mostrando sus fragilidades. Junto a esta historia central, hay una diversidad de cuestiones que los pone a los protagonistas en una situación de exclusión social: sus experiencias con drogas, las descripciones de la vida en prisión y el y la relación amorosa entre los protagonistas Angel y Nene.

El guion evoca a varias acciones que la sociedad rechazó y rechaza actualmente: alcoholismo, drogadicción, homosexualidad, delincuencia y la criminalidad. Los valores de los protagonistas se van modificando con el paso de la historia pasan de una violencia inherente (donde la maldad se refleja desde el principio con los asesinatos injustificados realizados en el asalto al banco) que definieron a ese Otro de la década del sesenta y setenta. Así, se observa como el uso de los medios de comunicación para construir estereotipos del marginal por su rechazo directo a la vida capitalista.

Otro de los marginados por la sociedad y sus instituciones se observa en la distinción entre nacionales y extranjeros, esta relación desigual y asimétrica de poder se plasma en lo cotidiano con estigmas y discriminación hacia el Otro extranjero. Así emergen situaciones de quita de derechos a los inmigrantes (mayoritariamente de países limítrofes). De este modo, emergen las condiciones bajo las cuáles se produce las vulnerabilidades de los inmigrantes como sujetos sin derecho; pero, necesarios para el mercado de trabajo precarizado y explotado.

El guion de Bolivia de Israel Adrián Caetano nos cuenta la historia de un inmigrante ilegal boliviano, llamado Freddy. Él consigue trabajo precarizado en una parrilla de la ciudad de Buenos Aires, Enrique el jefe y la camarera paraguaya Rosa son sus compañeros de trabajo. La parrilla es un sitio donde asiduamente se juntan taxistas, muchos de ellos en situaciones económicas complejas, debido a los problemas económicos que se están dando a fines de los noventa en Argentina.

El guion rompe con el estereotipo establecido socialmente sobre el inmigrante de países limítrofes, marginado y criticado por ocupar trabajos de personas de nacionalidad argentina; en tiempos de crisis donde los trabajos escaseaban aumentan los prejuicios y la discriminación. Así, surgen discursos anti-inmigratorios y xenófobos contruidos históricamente en el sentido común argentino –puesto que dichos inmigrantes encarnan

la imagen del Otro que no es reconocido como parte del ser nacional-, así como estrategias discriminatorias racistas que justifican, refuerzan y promueven dichas diferencias de poder.

Históricamente se creó un modelo sobre la importancia de los ideales inmigratorios en la identidad nacional argentina (siempre pensado desde una visión eurocéntrica), los inmigrantes de países limítrofes no tuvieron la misma fortuna que los europeos. El guion deconstruye el mito de los argentinos como descendientes de los barcos; para revalorizar una identidad nacional que se fue fusionando entre inmigrantes de países limítrofes y europeos.

Bolivia trabaja sobre la construcción de un Otro diferente, asociado a un color de piel, a ciertas características corporales y comportamientos más dóciles. En fin, el guion recorre la dialéctica del rostro del migrante boliviano, identificados a partir de las marcas de su origen indígena, frente a la auto adscripción del “nosotros nacional argentino” relacionado al fenotipo de lo blanco/europeo.

#### 4.4.1- **El delincuente**

El guion de Marcelo Piñeyro y Marcelo Figueras, basado en la novela de Piglia retrata un hecho real, que ocupó en 1965 las primeras páginas de los diarios; el robo fue temerario efectivo y cruel. Sus protagonistas, el Nene Brignone, el Gaucho Dora y el Cuervo Mereles escaparon a Uruguay donde fueron cercados por la policía. Los jóvenes ofrecen resistencia, pero no pueden evitar su destino; todos los sucesos fueron televisados en las primeras transmisiones en directo.

La construcción del Otro delincuente toma impulso en el XIX, durante este periodo se enmarcan los preceptos estigmatizantes caracterizados por la criminalidad, juventud, pobreza y excesos del Otro. Los estados utilizaron estas características para crear un estereotipo, desde allí se castiga a los grupos sociales que representen esas connotaciones sociales negativas.

La popularidad de la literatura policial sumado con las crónicas periodísticas vinculado con lo policial fomentan una construcción del delincuente como un Otro, se convierten en celebridades exaltando su negatividad para contraponer a esos héroes patrios: “la nota roja unida a la literatura policíaca ha producido desde hace más de un siglo una masa desmesurada de “relatos de crímenes” en los cuáles aparece sobre todo la delincuencia a la vez como muy cercana y completamente ajena, perpetuamente amenazadora para la

vida cotidiana, pero extremadamente alejada por su origen, sus móviles y el medio en que se despliega, cotidiana y exótica” (Foucault, 2006: 292-293).

#### 4.4.1.1- Juventud, marginalidad y sexualidad en Plata Quemada de Marcelo Piñeyro (2001). Entrevista marcelo figueras.

El emparejamiento artístico de Piñeyro con el guionista Marcelo Figueras, resultó decisivo para el resultado de Plata quemada como para el futuro de ambos artistas:

No había leído Plata Quemada, es cierto, pero sabía bien de que hablaba Piñeyro. La novela de Ricardo Piglia acababa de ganar el Premio Planeta 1997. Estaba inspirada en un hecho real: el sangriento robo de un maletín con dinero perteneciente a la Municipalidad de San Fernando, ocurrido en 1965. Por otra parte, Piglia era uno de los pocos escritores vivos, si no el único, por los que sentía admiración cierta (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017).

Para la adaptación literaria del libro de Piglia, los guionistas decidieron quedarse con la trama policial y explotar los momentos de acción y violencia. Los guionistas trabajan sobre el texto original diversos conflictos como la drogadicción, la prostitución, la homosexualidad, la vida en la cárcel y los códigos criminales: “si hubiéramos aceptado, en caer en la tentación de ser fieles a la novela. Esto hubiese dado como resultado una película cuya historia se iba a ver desde lejos, de forma borrosa e incompleta, algo que excitaría a Godard que Piglia admira ... y propiciaría el suicidio de sus productores” (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017).

Marcelo Piñeyro y su coguionista Marcelo Figueras eligieron ir más allá de la violencia para mostrar cómo se relacionaban esos personajes por ejemplo el Nene y el Gaucho (los llamaban los Mellizos porque eran más que unidos) amorosamente y en sus actos. Los guionistas toman el hecho real registrado por medios de la época, reconstruyen el texto original de Piglia para hacer una adaptación libre:

La decisión sobre Plata Quemada le vino a Piñeyro en un aeropuerto; nada más apropiado. La novela se la había acercado el productor Oscar Kramer, que compro a Piglia los derechos cinematográficos poco después que obtuviese el premio planeta...al releerla contrariando su impresión inicial descubrió que la esencia de la novela, no había sido contada una y mil veces por Hollywood ni por nadie. Más allá del asalto, la fuga y el duelo final, Plata Quemada narra otra cosa: una historia de amor entre dos seres marginales, acorralados por una sociedad que solo los tolera muertos (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017).

Plata Quemada recrea una época, nos contextualiza a una juventud alternativa marginada y corrompida que se enfrenta a una institución policial también corrupta. El

hecho de planificar un asalto a un banco y donde la cantidad de dinero que se espera obtener es una suma elevada en dólares, casi seiscientos mil dólares, muestra una violencia cotidiana:

La intención fue mostrar al Nene, al Gaucho y al Cuervo en toda su esperpéntica gloria: violentos, impredecibles, adictos a las drogas, al alcohol, al peligro. Convertirlos en un grupete de muchachotes somáticos y algo toscos sería un error, una pasteurización; la narración de Piglia logra involucrarnos en su destino sin escamotearnos ninguna oscuridad. La apuesta es descabellada en un país que ha comenzado a creer que no tiene peor enemigo que los delincuentes a mano armada; como si el presente estado de angustia y entrega se debiera a la violencia de las calles, y no a causas políticas en la que se cruzan otra clase de delincuentes y otra clase de entrega. (Figueras, 2000:23).

El guion entrecruza varios géneros cinematográficos como el cine neo-noir, el melodrama y el suspenso para mostrar esa historia de amor regida en un ambiente violento y de persecución por su propia otredad: “cuando revisamos los archivos, Piñeyro y yo descubrimos hasta qué punto la imaginación del escritor había intervenido para transformar el hecho policial en una de las historias de amor más poderosas de la literatura argentina” (Figueras, 2000: 18).

#### 4.4.1.2.- Los mellizos: rostros de lo marginal y sexual

En una sociedad que busca demarcar las líneas entre los límites de la criminalidad en la sociedad, el guion representa la interconexión de la violencia, la autodestrucción, la brutalidad y la sexualidad. Figueras remarca como se trabajó el guion inicialmente, presentando la dualidad amorosa de la pareja de delincuentes:

Piñeyro me dice: Ya tengo el comienzo. Quiero abrir la película con el Nene y el Gaucho en la cama haciendo el amor. Así, a quemarropa. En un país con una de las mayores tasas de homofobia por cápita Piñeyro pretende que entremos a los personajes por la puerta más difícil (Figueras, 2000, 32).

Angel y El Nene no son gemelos biológicos, pero comparte una similitud mórbida: tener identidades rotas y personalidades divididas. El deseo la relación se agrava por el sentimiento de culpa, celos y el deseo de transgresión:

Relator (en off) Le decían los mellizos porque eran inseparables. Pero no eran hermanos. Ni siquiera eran parecidos. Solo tenían en común el modo de mirar, los ojos quietos, una fijeza extraviada en la mirada recelosa.

Relator (en off) El Nene era un rezagado de su familia y de su clase: la oveja negra, el tiro al aire. Su piel era muy pálida, como si hubiese pasado en la cárcel más tiempo del que realmente paso. Angel ni siquiera es de acá. Era pesado,



tranquilo. Muy supersticioso. Estaba siempre viendo signos negativos y tenía múltiples cábalas que le complicaban la vida (Guion Plata Quemada).

El guion le atribuye a Angel una condición de esquizofrenia psicótica, estas voces instan que actúe, y los interpreta como mensajes personales, matando o tomando drogas para silenciarlos o apaciguarlos. El estallido de estas voces revela el desplazamiento de lugar del tema en la historia y representar una pregunta sobre los poderes fácticos y las resistencias que actúan en el juego discursivo puesto en práctica para el dominio de cuerpos Angel rechaza la intimidación sexual con El Nene, Ángel, también reniega de Buenos Aires:

Angel (en off) Buenos Aires. Vaya mierda. Peor que Bilbao. Peor que Marsella. Buenos Aires es una prisión. Sus calles son como los patrios de un penal. La gente circula callada, seca, mirando de reojo para evitar ser muerta en un descuido. Pensé que nunca iba a escapar de Buenos Aires. Todavía no estoy seguro de que no me siga. Hay ciudades que se te pegan como una maldición.

Angel (en off) Ojalá no tengo que volver nunca. En Ingles, “ojalá” se dice I wish. I wish significa yo deseo. Deseo que Montevideo sea Nueva York. Me pregunto si Montevideo y Nueva York no serán también una mierda.

Angel (en off) I wish. Deseo al Nene. Ojalá que se desprenda de Buenos Aires. Es igual a su ciudad. Se odia a sí mismo, se alimenta de odio. Yo lo quiero salvar, lo puedo salvar. En otro lado. Si no nos vamos de acá. Durante la borrachera soñé que yo lo operaba a él. La extirpaba algo. Pero todo se complicaba y moría allí. No me molestarían los sueños si no me rondasen, cuando estoy despierto. Como las voces. Como una maldición. Como esta niebla (Guion Plata Quemada).

La primer parte del guion, nos muestra el recorrido de cada uno de los protagonistas Angel y Nene, hasta su encuentro fortuito que construye el inicio de su relación juntos amorosa y criminal, hasta su final:

Relator (en off) Se cruzaron por primera vez en los baños de la estación Constitución, a los que el Nene acudía a veces en busca de sexo. Angel vagaba por ahí: se había quedado sin un peso y no tenían donde ir.

Relator (en off) El Nene le ofreció asilo en su departamento. Conmovido y casi a modo de prevención, Angel le confeso su secreto:

Angel (al Nene) Oigo voces. Aquí adentro. Todo el tiempo.

Relator (en off) A lo que el Nene respondió:

Nene (a Angel) ¿Venís o no?

Relator (en off) Esa noche Angel y el Nene durmieron juntos. Desde entonces no se separaron. Son los Mellizos, para todo el mundo. En el ambiente se sabe: trabajan juntos, o no trabajan (Guion Plata Quemada).

Los dos protagonistas son seres patológicos, desquiciados y violentos, que emanan al mismo tiempo cierto grado de anarquismo mezclado con heroísmo. Los jóvenes son seres autodestructivos desde el consumo drogas, taciturnos, paranoicos, con conductas sexuales promiscuas y masoquistas. El otro personaje que se suma alguien es el del Cuervo Mereles que hace de chofer para los delincuentes. El personaje del Cuervo, trae al guion sus comportamientos enérgicos y errantes para completar la banda junto con el Nene y Angel:

Relator (en off) Oscar Di Pasquo, alias Cuervo, resulto elegido como chofer. Para una operación como está el hombre al volante es clave. Es la frontera entre la vida y la muerte. Entre escapar o caer en la trampa.

Relator (en off) El Cuervo levanto un Chevrolet en Lanús de un herrero que le compraba autos robados a la policía. Aunque ya venía tocado, afino y verifíco el motor como si se tratara de un Stradivarius.

Relator (en off) El Cuervo era adicto al Flurinol. Tomaba casi un frasco por día. Eso le daba una visión más tranquila de la vida, lo volvía un chofer excepcional con la mente en blanco y una sangre fría inigualable. En esos días el Cuervo ofrecía también una ventaja extra: un departamento en Barrio Norte que compartió con Vivi, su novia de 16 años y que podía funcionar como aguantadero (Guion Plata Quemada).

El Cuervo desconfía poderosamente de esta pareja de extraños asesinos, cocainómanos y amantes. Todo lo que amenace su status de macho argentino pone al Cuervo en posición de ataque. Pero la travesía a que el trio se ve condenada modifica esa percepción. El Cuervo no solo supera sus prejuicios, sino que comienza a comprender la química que hay entre Nene y el Gaucho Angel y también su sentido.

Los tres jóvenes forjan un vínculo sólido, sus historias son similares con familias disfuncionales y conflictos con la autoridad desde la adolescencia. La relación entre los tres es compleja ya que, por momentos, uno tiene el poder y en otro momento lo tiene otro; existe una relación cambiante entre el dominado y el dominante entre los tres:

Como todos a ambos lados de la ley, Angel, el Nene, y el Cuervo están hundiéndose hasta el cuello en sus circunstancias. Viven en una sociedad que los castiga de forma constante, los aturde, les inventa necesidades nuevas y deudas nuevas, los reclama y los rechaza, les vende lo accesorio y le niega lo fundamental. Pero en Plata Quemada estos tres se apartan lo suficiente de la línea de fuego como para preguntarse de que forma tiene sentido vivir; su fuga es tan metafísica como física. Por eso, aun siendo asesinos y drogadictos y ladrones, son héroes (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017).

La juventud, drogadicción y la marginalidad articulan ese rostro que hace que Nosotros no podamos integrarlo ni siquiera aceptarlo. En el guion, los jóvenes abusan de las drogas radicalizando sus comportamientos, perdiendo el control de la realidad para

pasar a comportamientos extremos. El guion representa la delincuencia juvenil como otredad; presentando a los jóvenes delincuentes como amenazas para la sociedad e identificándolos desde las instituciones de poder (policía, cárcel, medios de comunicación) como representantes del mal.

#### 4.4.1.2- Deconstrucción de la sexualidad masculina

En Plata Quemada, se manifiesta el tema de la crisis de las identidades masculinas, Piñeyro y Figueras profundizan en el guion, basándose en la reconstrucción periodística de Piglia, los conflictos de los cuerpos, sus vínculos, sus excesos para resaltar nuevas preguntas sobre la construcción social de identidades.

Desde la primer escena el guion valoriza los cuerpos masculinos; en la secuencia inicial se muestra a Nene y Angel enalteciendo sus roles sexuales. Usando el término de deconstrucción de Derrida, se puede realizar un estudio social de la masculinidad en Argentina en los años sesenta. Al deconstruir el guion y darle una nueva interpretación de como un grupo<sup>73</sup> de personas marginadas y marginales de la sociedad argentina; se opone al margen de las reglas y convenciones sociales de los grupos mayoritarios.

Varios mitos argentinos son profanados en el guion, poniendo una pareja de delincuentes homosexuales como protagonistas, los guionistas deconstruyen el mito de Gaucho como un símbolo sexual masculino; al apodar a Angel como Gaucho. La marginación social que sufren los homosexuales en ese momento histórico en Argentina mantiene a los personajes en la exclusión y marginados.

Angel y Nene no representan el modelo de masculinidad exigido socialmente, por ello reafirman su masculinidad desde su criminalidad y violencia. Elisabeth Badinter recalca como el uso de la violencia en la masculinidad termina siendo una muestra de superioridad de género y pertenencia social desarrollado históricamente. Los “Mellizos” utilizan la violencia como única herramienta aprehendida desde su niñez para resistirse a la exclusión social y los prejuicios de Nosotros; en cierto punto para lidiar su homosexualidad y demostrar su hombría, bravura y masculinidad.

Al representar la homosexualidad en un ambiente tan violento como el criminal, se rompe con la imagen estándar de la cultura gay. Angel, el personaje principal en Plata Quemada, es apodado el gaucho, a pesar de no ser un gaucho real, sino más bien por su carácter rural-urbano. La homosexualidad en el guion, tiene menos que ver con la cultura

---

<sup>73</sup> Estas personas demuestran y realizan sus deseos sexuales y todo lo que los reprimía.

gay que con el gaucho arquetípico parejas del género gaucho. Esto tiene menos que ver con cultura gay que con una circulación de deseo entre los hombres en ciertos espacios sociales como la cárcel, bares, boxeo y ciertas profesiones masculinizadas:

En la cárcel me hice puto, drogadicto, timbero y peronista. A esta altura intuye que la cárcel no es tanto un lugar físico como un estado del alma, la resignación a estar encerrado y postergado y muerto en vida, sin capacidad de decisión, esperando un milagro que lo saque de allí (Guion Plata Quemada).

El guion reconvierte la figura del gaucho en un delincuente homosexual, desde el momento que trabaja sobre la homosexualidad de la pareja, su masculinidad violenta se piensa desde su ruptura del estereotipo masculino:

Relator (en off) Desde el comienzo de su relación Angel y el Nene compartieron la cama. El sexo entre hombres es natural en aquellos que han conocido la cárcel, donde la necesidad manda. Pero en los últimos tiempos Angel rehuyó el contacto sin explicar por qué. Algo se ha roto entre ellos.

Angel se sienta en la cama y observa los pies del Nene, que escapan a la cobertura de las sábanas. Los mira como si soñase tocarlos. Se tiende en la cama junto al Nene, boca arriba, mirando en dirección a su nuca. El Nene da vuelta la cabeza. Se miran un instante. Angel vuelve a levantarse y gira su cuerpo hacia el otro lado.

Relator (en off) Por eso esperan el momento del asalto con una ansiedad nueva. Cuando trabajan lo saben bien, vuelven a ser los Mellizos (Guion Plata Quemada).

A pesar de los estigmas, los “Mellizos” logran asentarse en el ambiente delictivo, a su homosexualidad es pública, no la esconden siendo aceptada por el resto de los delincuentes más mayores (con preconceptos avanzados). La historia del Nene y Angel, tal como ha quedado plasmada, requiere del tango, del perfume del río como escape, de la noción de lo masculino propia de aquella época:

Nene (en off con un tema de tango de fondo) Los dedos de Angel huelen siempre igual. Huelen a aserrín, a madera recién cortada. A pólvora. A sangre. A sexo. Me recuerdan cosas. Los baños de Constitución. Los trabajos, la ruta, la velocidad, los hoteles baratos, desvestirse, la oscuridad, la brasa del cigarrillo (Guion Plata Quemada).

Cuando los “Mellizos” y El Cuervo escapan de Buenos Aires, ya instalados en Montevideo se desarrollan dos tensiones que corren en paralelo. Por un lado, la tensión sexual que atraviesa los cuerpos masculinos entre el vínculo entre Angel y el Nene y, por otro lado, el cuerpo de la mujer como objeto de deseo y conflicto, como en la relación entre El Nene y la joven prostituta uruguaya Giselle.

El Nene, tiene un vínculo con las mujeres, a diferencia de Angel. Para el primero es indistinto tener contactos sexuales con hombres o mujeres; existe un consentimiento por

parte de Angel ya que no quiere privar a su amante su sexualidad y sobre todo sus problemas mentales generan una negación del goce y el placer propio y mutuo.

Es así, como el Nene comienza a frecuentar zonas de bares donde se encuentren trabajadores/as sexuales; una noche conoce a Giselle, con ella se crea una relación intensa que lo evade de la situación que vive:

Nene: Cuanto maricón hay en este bar

Giselle: gira hacia la barra. En el espejo que hay detrás del mostrador descubre la imagen de quien le habla. Allí en el reflejo, hace contacto visual con el Nene.

Giselle: (al espejo) ¿Te molestan?

Nene: Fue una observación, simplemente.

Giselle: (al espejo) Porque no es la primera vez que te veo por acá.

El Nene sonríe, sabiéndose atrapado.

Giselle: (al espejo) Fue una observación, nada más. Tampoco sos de acá, veo. Argentino. Vos, vos, vos. Queres, puedes, besas... ¿Qué haces por acá?

Nene Durmamos juntos

Giselle...Sos lindo argentino. Cuando me gusta un hombre, lo primero que hago es imaginarme como serian nuestros hijos. Blanquitos. Ojiclaros. Soles. Sos puto ¿verdad?

Giselle: Te gustan los hombres ¿no?

Nene: Me da por rachas (pausa) ¿Qué tiene?

Giselle: ¿Y estas solo?

Nene: (niega con la cabeza) Tengo un hermano mellizo, siempre me anda atrás. Dice que lo cuida. Yo a él. Es gracioso. Y me conoce, el hijo de puta. Ni que me hubiera parido. Sabe lo que yo quiero antes que yo. Sabe lo que voy a hacer (Guion Plata Quemada).

El Nene se autopercibe bisexual, pero su relación con Angel lo libera y le concede un sentimiento de seguridad que ninguna persona se lo puede dar. Aun en los peores momentos, su relación ambigua y toxica siempre prevalece, hasta su trágico final. Cuando el Nene muere en los brazos de Angel. con la imagen en la que Angel le alcanza al Nene, herido de muerte, “la medallita de la Virgen de Luján” y manteniendo en sus brazos como quien sostiene a un Cristo.

Hasta el último momento, los dos se mantuvieron juntos; Angel protege hasta el final al Nene agonizando ya que fue la única persona en su vida que lo aceptó, le dio seguridad y lo comprendió a pesar su infierno personal. En fin, la historia de estos jóvenes delincuentes homosexuales reescribe las historias sobre gauchos reinterpretando el canon

criollista o gauchesco, el guion se anticipa a la crisis neoliberal, del último cuarto del siglo XX.

#### 4.4.1.3- La quema de dinero como resistencia al capitalismo

Plata quemada significa “dinero que arde”, los personajes están permanente, existencialmente acorralados por la necesidad de dinero, en una sociedad enferma –la cita de Bertolt Brecht bajo cuya advocación se sitúa la novela es inequívoca: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”.

Cuando los delincuentes terminan acorralados en el apartamento por las fuerzas policiales, asumen que ya su destino esta echado ya que fueron condenados y juzgados socialmente y por la policía. El gesto subversivo y contestario de los delincuentes reduce a cenizas el dinero; símbolo de poder. Frente a ese destino irreversible, deciden quemar el botín como una lucha casi anarquista frente al poder capitalista imperante y sus instituciones como la policía:

El Nene, Angel y el Cuervo no quieren sobrevivir a cualquier precio, advierten que se espera de ellos, cual es el mandato que se les impone y se dan el lujo de ser fieles a su propio deseo (Marcelo Figueras, guionista, entrevista, 2017).

El Nene y Angel se encuentran en una situación desesperante. La asfixia policial con sus taladros, megáfonos sonando a la vez sumado con el humo y las tinieblas de los gases policiales. El Nene mientras buscaba mentalmente una salida pudo contemplar como si hiciera por primera vez al bolso con el dinero. Repentinamente su rostro se ilumina planificando mentalmente un nuevo plan.

El Nene destapa la botella de whisky y derrama el líquido sobre los billetes. Toma un fajo y lo pone debajo del chorro, para empaparlos bien. Después lo tira con los otros y se chupa los dedos. Ahora busca la mirada de Angel, que está prestándole toda la atención. Una vez vacía la botella, el Nene toma el Zippo, lo enciende, se miran. Angel comprende y acepta felizmente el nuevo plan con una sonrisa. Cuando la plata comienza a arder, el Nene y Angel, contemplan su mayor obra, hombro desnudo con hombro desnudo gritando para que la gente lo oiga desde afuera: “¿Querían la plata? ¡Vengan a buscarla!” gritan ambos.

Cuando son atacados con gases lacrimógenos, lo primero que deciden quemar son colchones para aminorar el impacto del gas a nivel respiratorio. Cuando no tienen nada

para quemar, deciden encender los billetes del robo. Ese dinero que fue derrochado en alcohol, drogas y sexo se prendió fuego como único plan de supervivencia:

Relator (en off) La plata es como la droga: lo que importa es tenerla. Saber que esta. Que, ante la menor ansiedad, todo lo que hay que hacer es abrir un cajón. Contemplarla. Y entonces respirar (Guion Plata Quemada).

La quema injustificada estampa una serie de negaciones como: la riqueza, el poder del dinero o el consumo. En esta tensión entre las instituciones de poder y los marginados; los últimos provocan la indignación social con la quema el dinero (siete millones de pesos o medio millón de dólares). Para los delincuentes es un doble gesto ya que sienten que deciden purgarse de todo el daño que hicieron cometiendo un último acto de transgresión y por otro lado pueden vengarse de esa sociedad (con sus instituciones que imponen normas de conducta) que los marginó.

La quema del dinero rompe todos los pactos sociales, incluso aquellos que incluyen a los criminales: “quemar dinero inocente es un acto de canibalismo” (Piglia, 2009:172). Los delincuentes declaran la guerra con las normas sociales. Angel y Nene no estaban dispuestos a rendirse, resisten una manera desesperada, y desafiante. En medio del tiroteo ensordecedor, con sus cuerpos heroicos empapados de sudor y bañados en sangre, se preparan para su muerte anunciada de la única forma violenta que aprendieron para defender y proteger su historia de amor interrumpida:

Angel (imperioso al Nene) Óyeme. ¿Me oyes? Y voy a sacarte de aquí. No pienses que me voy a ir solo ¿...Te imaginas la cara del Chanco cuando no encuentre sino cenizas?

Angel (desesperado) ¡Nene!

Nene (agónico, con miedo en el rostro) Oigo...voces.

Angel toma la metralleta que ha quedado a un costado y dispara una ráfaga hacia cualquier parte, el techo y las paredes.

Angel (a los policías, gritando) ¡Cállense!

Los disparos surten su efecto: las voces de la policía, ahora asustadas por la supervivencia de quienes suponían muertos en la explosión, se llama a un alto.

Angel (al Nene, tierno) No hay voces. Ya no hay. Ya no las oyes ¿no es verdad?

Angel (dulce final) Siempre. ¿Qué esperabas (sonríe, ahora) Ya casi estamos? En un par de minutos estaremos lejos de aquí

El Nene sonríe también, y cierra los ojos. Angel furioso, dispara nuevamente contra la puerta. Ya sin fuerzas, deja caer la metralleta. Angel amaga dispara nuevamente, pero desiste y saliendo, al fin, por la puerta rota, mientras la nieve cae lenta sobre sus tristes figuras (Guion Plata Quemada).

En conclusión, el guion describe el círculo que encierra a los marginales; la sociedad es implacable con ellos llevándolos a la muerte. Se trata de una sociedad, como sugiere la cita de Bertold Brecht que abre el guion, que considera que robar un banco es más delito que fundarlo. Los jóvenes, frente a la situación inevitable de una muerte segura resignifican su concepto del dinero para dignificar su vida y dejar el mundo con un mensaje rupturista.

#### 4.4.1.4- Representaciones de la violencia del otro desde los medios de comunicación en argentina

Plata quemada puede ser leído como la metáfora de la violencia argentina en el momento de la "República en crisis", según José Luís Romero. Mucho más que un simple robo a un banco, el guion recupera las características de esta crítica a los medios de comunicación a lo hora de establecer un rostro de Otro violento.

Es posible leer al guion como una alegoría de la Argentina en crisis e incluso como una anticipación de la dictadura de 1976. La adaptación contextualiza una crónica periodística policial que recrea la marginalidad y el mundo del crimen durante la década de 1960. La emergencia e instauración del peronismo desencadenó una intensificación de la violencia que partió literalmente a la sociedad en dos bandos irreconciliables hasta la actualidad. Esta situación se observa en Plata Quemada cuando los asaltantes, se sienten rodeados, dicen que son víctimas de persecución política por ser peronistas.

La genealogía de la violencia en argentina durante la década del sesenta surge desde el robo de bancos, el secuestro extorsivo, la destrucción de la propiedad privada o en el peor de los casos el asesinato; la violencia se justificaba desde la lucha armada en algunos casos o en su defecto de grandes bandas de delincuentes. El uso de la violencia expresa una dominación de poder que podía ser hegemónico o contrahegemónico.

Georges Bataille reflexiona sobre lo emergente en un hecho violento, el teórico se pregunta sobre las construcciones simbólicas que tiene este acto socialmente. Bataille entiende la violencia física como una acción que rompe el orden sociocultural en que viven. En el caso específico de Plata Quemada, el guion trabaja la violencia desde el robo y el crimen en el banco reseñado por las crónicas periodísticas policiales.

Desde el rol de los periodistas, el guion utiliza metáforas para justificar el asesinato de los asaltantes, para los medios, matarlos era solo "una operación de limpieza de ese desperdicio humano". Es cierto que el móvil del robo y los delitos fueron por dinero, sin



embargo, los personajes tienen una furia interna, que los lleva a situaciones límites eligiendo lo contrario al sentido común:

Periodista de TV (en off) ... En un acto verdaderamente suicida, los malvivientes han intentado salir a tiro limpio, en un cara a cara con las fuerzas del orden, que contemplan absortas (Guion Plata Quemada).

Los periodistas enfocan su odio hacia los delincuentes cuando dan cuenta de la quema de los billetes, y en menor medida el robo; este acto irracional para los cronistas no se puede permitir ya que quebranta contra los valores establecidos:

Relator (en off): Sólo locos asesinos y bestias sin moral pueden ser tan cínicos y tan criminales como para quemar quinientos mil dólares. Este acto (según los diarios) era peor que los crímenes que habían cometido, porque era un acto nihilista y un ejemplo de terrorismo puro (Guion Plata Quemada).

Los medios de comunicación tienen un rol primordial a la hora de estigmatizar al Otro y trabajar sobre los modos de excluirlo: “la opresión económica, política y social ejercida sobre dichos sectores, se presenta también como una de sus facetas, la desigualdad comunicacional” (González de León, 2017: 165).

Al construir un estereotipo negativo del delincuente se activan discursos racistas, de género y clasistas sobre el grupo de delincuentes del guion, como el Nene, Angel y el Cuervo atacados mediáticamente por sus actos. Es así, como estos Otros marginales al no tener voz propia ni referencias mediáticas positivas, jamás podrán romper su estigmatización narrada por los medios de comunicación.

#### 4.4.2 El inmigrante ilegal

Las distintas crisis que se vivieron en Argentina desde principios de la década de 1990 hasta mediados de la década de 2000, se representaron en lo audiovisual desde el nuevo cine argentino, como un intento de trazar la producción de nuevas cartografías de la ciudadanía socioeconómica argentina. El guion en Bolivia de Adrián Caetano (2001), explora la introducción de un protagonista inmigrante convirtiéndose en la primera historia de esta tendencia cinematográfica en reflexionar sobre las crisis en la inmigración ilegal argentina.

Previo a la crisis económica de 2001, los ciudadanos pertenecientes a sectores más vulnerables como la clase media y baja comenzaron a disputar simbólicamente espacios de poder. Esas clases sociales comenzaron a forjar alianzas y diferencias que no solo

cruzaron los límites de la clase, sino que marcaron límites atravesados por nacionalidades, religiones y razas.

Bolivia puede ser una de las historias más representativas del denominado Nuevo Cine Argentino por su neorrealismo. Historia que se involucra en un cambio cultural y de percepción donde ofrece personajes en un estado de crisis constante: mal pagados y abrumados, financieramente sin amarre y espiritualmente a la deriva.

Las tensiones sociales explotan durante la explosión neoliberal de la década del noventa; el guion trabaja sobre la ruptura del imaginario social en la imagen del inmigrante en la argentina (en el pasado pensados los inmigrantes europeos); la llegada masiva de inmigrantes de países limítrofes. Con este nuevo Otro inmigrante surge la violencia, alienación y prejuicios de los residentes en la vida cotidiana. ¿De dónde proviene el discurso discriminatorio contra los extranjeros? ¿Por qué culpabilizar al Otro en nombre de un nosotros?

En fin, el guion de Bolivia reflexiona sobre la exclusión, discriminación y aniquilamiento del Otro inmigrante ilegal. La historia pone de manifiesto el comportamiento de colectivos excluidos, sus cotidianidades y la discriminación explícita y oculta que sufren todos los días; por parte de gente común en un espacio cualquiera. La discriminación es un mecanismo cotidiano con raíces profundas sociales e históricas.

#### 4.4.2.1-La discriminación, explotación y violencia en Bolivia de Israel Adrián Caetano (2001).

El guion de Bolivia, observa de forma casi documental la crisis económica argentina. Como vivían los empleados y clientes de un café-bar suburbano de Buenos Aires. Siguiendo dos días en la vida de Freddy, un inmigrante boliviano recién llegado a Buenos Aires que lucha por establecerse en la capital, y las conversaciones cargadas de discriminación y xenofobia de los clientes argentinos de la parrilla, la historia de Bolivia reflexiona sobre los impactos que la crisis ha tenido en los valores de la ciudadanía.

Ubicada en Buenos Aires, la historia modestamente concebida por Israel Adrián Caetano se desarrolla principalmente en un café-bar de barrio, su guion, considerado como el mejor del año 2001 por los críticos argentinos, procede de una historia original de Romina Lafranchini:

El guion está basado en un cuento de mi ex mujer, una historia de amor entre dos pibes que trabajan en un bar que abre las 24 horas. En principio era un

mediometraje, pero me empecé a explayar, a darles matices a los personajes y se agrandó. "Después de Pizza, birra y Faso sentí ganas de filmar solo y, como tenía unas latas de película blanco y negro, empezamos a filmar un guion que no tenía más de cincuenta páginas y que luego se fue transformando en una película mayor. Pero surgieron muchos problemas, económicos, técnicos, legales, y al no tener plata para solucionarlos decidimos no estrenarla. Digamos que la película sufrió la misma metamorfosis que yo. Igual siempre se mantuvo fiel al guion, si bien se le agregaron escenas (entrevista Adrián Caetano en García, 2002).

El guion se adaptó previo a la crisis del 2001, termina siendo un registro de una época neoliberal, compleja y violenta; se puede afirmar que los guiones de Caetano representan siempre a los Otros siendo un "cine del margen" (Mullaly, 2009:160). En su universo narrativo, los lazos sociales están al límite de la desintegración:

Seis años atrás, en un bar del barrio porteño de Belgrano, un grupo de hinchas argentinas mató a golpes a un brasileño porque gritó un gol que Nigeria le hizo a la Argentina. Creo que ese racismo fue alimentado hace muchísimo tiempo, desde Roca. Pero creo que la gente no es xenófoba. Creo que ha habido un discurso muy perverso desde los gobiernos que todo el tiempo han tratado de delegar culpas y confundir a la gente para que no se fijen en qué es lo que realmente pasa. Y las circunstancias actuales hacen que la gente esté limada. Tengo amigos que dicen: "A la Argentina viene gente de cualquier lugar y consigue trabajo". Y yo les digo que ése no es el problema: "Si querés, anda y peléalo, pero vas a pelear con un tipo que está igual de muerto de hambre que vos". Y ahora pienso en que, como siga así el país, vamos a terminar yéndonos todos a vivir a Bolivia"(entrevista Adrián Caetano en García, 2002).

El guion de forma circular inicia su relato con el cartel en un café- bar: "Se necesita cocinero / parrillero" el cartel que pega el propietario del café- bar, Don Enrique, en la puerta sugiriendo como el guion se centra en la importancia de obtener un empleo. El aspirante a un puesto de trabajo resulta ser Freddy, un inmigrante ilegal; abandona su país donde trabajaba en el campo para buscar un nuevo futuro en Argentina.

Freddy intenta con pocos recursos avanzar en la vida, en ese sinuoso camino padece la violencia y los ataques de nosotros. Su historia tiene las mismas dificultades que cualquier inmigrante ilegal como la búsqueda laboral, la integración social y el desarrollo personal.

La desigualdad en las relaciones laborales se retrata desde el inicio de la historia. Desde el primer momento, Enrique no plantea un horario de trabajo; es así como las condiciones laborales dependen de ciertas situaciones, el inicio del trabajo es un horario matutino "temprano" y el horario de cierre cuando la parrilla no haya más gente. Otro de los conflictos es la situación migratoria de Freddy, cuando Enrique le pregunta a

Freddy, si tiene sus papeles en regla, a lo que Freddy responde: “Se están tramitando, señor”.

Para el empleador, lo más importante es conocer cuáles son las habilidades de Freddy en la cocina. Enrique le pregunta si aprendió a hacer asado “allá en el Perú” mientras que Freddy lo corrige y le dice que es boliviano, no peruano: “al principio me pareció cómico que un boliviano viniera al país a hacer asado” (entrevista Adrián Caetano en García, 2002). Enrique decide pagarle 45 pesos por día a Freddy, debido a la crisis económica el joven extranjero acepta esa relación laboral precarizada; sin tener un horario de entrada y salida la relación del personaje con el tiempo nos representa su explotación laboral.

Todo el guion se contextualiza desde el café-bar; en este sitio ocurren todas las situaciones y se exponen todos los prejuicios hacia el Otro. La xenofobia es el mecanismo en el cual todos los clientes se manifiestan habitualmente; al referirse al Otro como un “negro” que viene a quitarles el trabajo. El bar representa un “recinto espacial como forma de estudiar cómo se emplaza a las personas, se les asigna roles sociales y representaciones simbólicas de sí mismos por la relación de capital en la que están todos atrapados” (Andermann, 2012: 58).

Este espacio cargado de prejuicios, nos presenta a diversos personajes cada uno con sus matices. Entre los clientes habituales nos encontramos con varios taxistas, un vendedor ambulante homosexual y muchas personas errantes y perdidas en el alcohol. Cada uno de los personajes tiene sus motivaciones, frustraciones y resignaciones personales que descargan frente a dos figuras los Otros extranjeros: la primera es Rosa una camarera y cocinera paraguaya y el otro es Freddy que trabaja en la parrilla cocinando.

El resentimiento que tienen los clientes hacia con los extranjeros se justifica en su debilidad y falta de oposición. Evidentemente, esos Otros no pueden resistirse ni rebelarse ya que su fragilidad y precariedad laboral no lo permite. Sin embargo, el Otro incuba su furia y enojo siempre al límite del estallido por las agresiones que sufre; la violencia estará contenida y latente en cada situación del guion.

El “Oso”, es uno de los taxistas que frecuentemente asiste al bar-café; es el personaje más violento y agresivo discursivamente con el Otro, siente que los extranjeros

son los culpables de su situación de fragilidad económica que tiene. El taxista esta endeudado<sup>74</sup> con el concesionario, en las cuotas del pago de su taxi:

(El Oso le cuenta a Marcelo acerca de su situación económica).

Oso: (...) Viste ahora voy a ver si... Un boga (abogado) man, voy a tener que meter un boga, tengo un boga conocido, a ver si tiro hasta el juicio loco. Sale la guita del juicio y garpo eso.

Marcelo: Son unos hijos de puta.

Oso: son unos uruguayos hijos de puta loco, son unos uruguayos hijos de puta. Mira que la vieja es uruguaya, yo conozco allá, yo voy mucho para allá, me van a dejar en bolas y son capaces de cualquier cosa.

Marcelo: Hijos de puta hay en todos lados. En Estados Unidos, en Rusia, en Cuba hay hijos de puta.

Oso: Si, pero los que me rompen el orto son uruguayos.

Marcelo: Bueno no te calentés, ya va a mejorar.

Oso: Si, ya va a mejorar, seguro. (Irónico) (Guion Bolivia).

Los conflictos estallan en una discusión entre el Oso y Enrique por el pago de unas deudas. Cuando el “Oso” se niega a retirarse del establecimiento y aprovecha esa situación para insultar y golpear a Freddy. El ultimo no puede contener su odio y reacciona frente al taxista golpeándolo y quebrándole la nariz. La tensión es insostenible y cuando el taxista se retira del bar, acompañado por otro taxista, desempuña una pistola, y le dispara a Freddy, quien se desploma muerto en la entrada del bar.

Este cierre del guion termina siendo una metáfora de la crisis argentina y de un modelo económico neoliberal. La negación del Otro y la violencia fomentada desde la estigmatización, sumado con un contexto de precarización laboral e imposibilidades para la integración social explican este fatal desenlace. La tragedia personal de Freddy y el conflicto con su contraparte el Oso, puede verse como una anticipación a escala micro de la tragedia nacional de fines de 2001, de la lucha mayor de pobres contra pobres, de los que más habían caído en el escalafón social.

Desde el principio del guion entendemos que esta historia no terminaría de la mejor forma. La circularidad en la violencia la expresa el uso del tiempo desde el reloj del café-bar; el devenir del tiempo acrecienta las tensiones desde miradas desconfiadas hasta las miradas de odio cargadas de resentimiento siendo: “un tratado cinematográfico sobre las

---

<sup>74</sup> El guion constantemente sugiere que incluso si Oso hubiera querido encontrar trabajo en Buenos Aires, no lo habría hecho ya que los pocos empleos restantes se ofrecen para extranjeros que, debido a su estatus de inmigrante e incluso indocumentado, son más fáciles de explotar.

distintas formas de mirar mal: “las miradas hostiles, torcidas, amenazantes entre los clientes de la parrilla van tiñendo el ambiente y volviendo más espeso el aire, hasta que resulta irrespirable” (Bernardes, 2002: s/n).

Tras el asesinato, el guion no intenta traer un contexto de justicia ni de redención o de cambio de paradigma. Todo lo contrario, mantiene hasta las últimas consecuencias las tensiones ya que la camarera Rosa decide ir a la pensión donde vivía Freddy y lo único que recibe es odio y quejas por parte del dueño con respecto a Freddy y al Otro extranjero:

Dueño de la pensión: Siempre lo mismo. Vienen, te pagan unos días, te parece que se van a quedar quince días y resulta que tenés que levantar todo de vuelta, acomodar las pilchas, te dejan lo que tienen. Menos mal que, que cobro adelantado, porque si no me quedo mirando la luna, como siempre. Mirá, hasta los documentos me dejó, fotos de la familia, todo.

Porque a mí no me interesa mucho esto, eh. Yo lo que quiero saber es qué hago con estas pilchas que él dejó acá, eh, yo ahora tengo que volver a guardar ahí que ya tengo un fangote de macanas que me va dejando la gente. Yo te cuento: la vez pasada estuvo un salteño que se vino con la familia, eh, y se fue; me dejó la mujer y a los hijos, acá, sin pagar, nunca más lo vi.

Rosa: Lo que pasa que estaba trabajando, estaba trabajando juntos y... como no tenía donde ir lo traje para acá.

Dueño de la pensión: Siempre lo mismo: lo conocen dos días, ah, ya lo traés a casa, vos que hace tanto, te tenemos bien conceptuada a vos. ¿Y si se va sin pagar, si yo lo tomo en confianza porque vos me lo presentás, qué hago yo? ¿Eh? Te tengo que cobrar a vos. Vos, con tu trabajo, ¿podés pagar la pieza de otro? (Guion Bolivia).

Y para no dejar dudas, la última escena del guion donde Rosa y Enrique tienen que ir a declarar a la policía por todo lo sucedido al asesinato; el guion trabaja en la negligencia de las instituciones para resolver el caso por su desidia, en la impunidad de esas personas que no serán enjuiciadas y sobre todo invalidar al otro su existencia, negarle la oportunidad de que su muerte no haya sido en vano:

Enrique: Rosa, el lunes vamos juntos al juzgado, ¿sabés? Venite acá a las nueve y media. Ah, y no hables nada con nadie de todo esto, ¿sabés? (Guion Bolivia).

Es así, como el guion vuelve otra vez al inicio. Esta circularidad se expresa en el cartel: “Se necesita cocinero/parrillero”. Tras su muerte ese Otro no será recordado, ni investigado su asesinato, solo se lo reemplaza por un nuevo Otro. Esa desigualdad que se teje a lo largo de la historia revela la complejidad de los tiempos de hoy sobre el Otro inmigrante en Argentina. Como este joven ilegal boliviano tuvo un vida efímera y fugaz, condenado al ostracismo por la discriminación, condenado a esconderse para que no lo

persiga la policía, condenado por una justicia que no encontrara culpables de su muerte y condenado por una sociedad que rápidamente lo olvidara y remplazara.

#### 4.4.2.2-Freddy: deconstrucción del inmigrante ilegal

El guion trabaja sobre las dificultades para el acceso al empleo en Argentina; es así que vemos condiciones socioeconómicas, pero este guion trabaja sobre el origen de la persona para el acceso a un trabajo digno. Freddy abandona su país, al no encontrar ninguna oportunidad; el joven afirma que todas las oportunidades en Bolivia se agotaron debido al impacto de empresas americanas en su país:

Rosa: ¿Vos qué hacías allá en Bolivia, Freddy?

Freddy: ¿Qué hacía en Bolivia? Trabajaba en el campo, con las máquinas cosechadoras.

Rosa: ¿Por qué te viniste para acá?

Freddy: Porque trabajaba en la cosecha de coca, en los frutales, y después vinieron los yanquis y quemaron todo, arrasaron todo.

Rosa: ¿Quemaron los campos?

Freddy: Si, quemaron todo (Guion Bolivia).

La historia de Freddy, representa a lo de muchos trabajadores de países tercermundistas, que cuando las grandes multinacionales explotan sus recursos naturales abandonan esos países dejando una masa laboral desocupada y sin recursos propios. Freddy representan a los de fuera, como un inmigrante trae consigo una realidad más allá de la conocida por los argentinos, cruzó los Andes desde La Paz para llegar a Buenos Aires, y por lo tanto puede ser asociado con el "cóndor mallku" -que significa cóndor y líder en aymara- símbolo central de la canción Los Kjarcas.

Freddy debe dejar su país por problemas laborales y económicos, alejarse de su familia y de su tierra, y enfrentar el rechazo y la sospecha que genera su presencia en un lugar donde, si bien aún hay, o parece haber, mayores oportunidades de progreso, las angustias económicas también abundan:

Freddy: ¿Hace cuánto que trabajas aquí, Rosa?

Rosa: Hace un año más o menos.

Freddy: ¿Y aquí en Buenos Aires? ¿Hace cuánto que vives?

Rosa: Bueno, mi mamá es argentina. Yo nací en Paraguay. Mi papá es paraguayo, y bueno, hace como cuatro años que me vine para acá. ¿Y vos? ¿Hace cuánto que viniste?

Freddy: Y, hace una semana que llegué. Se quedó toda mi familia, mi mujer, mis tres chiquitas... Pero más adelante pienso traérmelos.

Rosa: ¿Te viniste solo?

Freddy: Si, la cosa está bastante difícil allí.

Rosa: Acá también, todas las cosas están tan difícil... No está tan bárbaro.

Freddy: Si, pero por lo menos hay para poder comer... Para llevar un peso más.

Rosa: ¿Y ya habías estado en Buenos Aires antes?

Freddy: ¡No! Nunca. Tampoco pensaba estar acá.

Rosa: Bueno, yo desde que vine no veo la hora de irme otra vez.

Freddy: ¿Y por qué te sigues quedando acá?

Rosa: (Levanta las cejas y tuerce la boca) (Guion Bolivia).

El rostro del protagonista representa al principio del guion el estereotipo del inmigrante boliviano, de tez oscura, ojos grandes y expresivos, delgado, con una actitud sumisa, etc. Es importante remarcar que se evidencia una clara distinción en el modo en el cual se expresan los inmigrantes y la manera en que lo hacen los personajes de origen argentino (visto sobre todo en la figura del porteño).

Los inmigrantes, cuando toman la palabra miran hacia abajo, hablan con una tonalidad baja, con un cuerpo abatido. Mientras que los porteños hablan con un tono fuerte, utilizan el lunfardo, las malas palabras, un cuerpo prepotente, que invade el espacio de los otros a través de la violencia física y verbal.

Gonzalo Aguilar (2008) comenta que la película "confronta uno de los estereotipos más centrales que es la imagen sobre los bolivianos, o como se les llama despectivamente, bolitas" (Aguilar, 2008: 147). El estereotipo del inmigrante boliviano está muy extendido y desempeña "un papel activo en la configuración imaginaria, lingüística y perceptiva del argentino promedio, porque expulsa al Otro detrás de un límite, no solo trazado por una frontera nacional sino también por prejuicios, por lo tanto, preservando la integridad del grupo al que los argentinos creen que pertenecen" (Aguilar, 2008: 147).

En el guion todos los prejuicios sobre el rostro del inmigrantes es no reconocer su especificidad o la pertenencia a algún país. Para una parte de la sociedad no importa si es centroamericano, peruano o boliviano como expresa Enrique en el bar:

Enrique: Es ahí donde están los putos, los travestis estos, llegó la policía y salieron todos rajando. Es ahí en Charcas y Nicaragua. Ahí en Palermo Viejo, sabes dónde te digo, donde están todos los países centroamericanos viste, de Perú, todos esos. Mercado: Perú es sudamericano... No sé qué me decís (Guion Bolivia).



Freddy es objeto de los insultos de los clientes: “lo que hace el lenguaje de odio es colocar al sujeto en una posición subordinada” (Butler, 1997: 41). El lugar subordinado de Freddy se confirma con el uso de insultos y agravios como “negro de mierda”, “negro muerto de hambre”, “boliviano de mierda”, “paraguayo de mierda”, “bolita”. Estos discursos reactivan la violencia que hacia ese Otro no queda opción más que expulsarlo:

¡Qué me tocás negro! ¡Forro! ¡Qué venís negro! ¡Negro muerto de hambre, la concha de tu madre! ¡Vení, negro! ¡Vení negro de mierda! ¡Cagón! (Guion Bolivia).

Son pocas las escenas que el guion nos muestra a Freddy fuera del café-bar; es así como encontramos a Freddy deambulando solo sin hogar. El guion transcurre en lugares reducidos, que estrujan las acciones de los sujetos. Las acciones de Freddy se sitúan únicamente en su lugar de trabajo o en su pensión. Sin embargo, en situaciones puntuales por fuera de esos espacios, como la detención de la policía sin ningún motivo, salvo por su aspecto físico, por “portación de cara”, donde se remarca la condición de inmigrante ilegal del protagonista:

(Un patrullero se detiene, y bajan dos policías de civil).

Policía 1: Buenas noches, señor.

Freddy: Buenas noches.

Policía 1: Policía. Contra la pared. Dejá el bolso en el suelo. (A Policía 2.) Revisalo. (A Freddy.) ¿De dónde venís?

Freddy: De acá cerca.

Policía 1: Date vuelta. Abrite la campera. ¿De dónde venís vos?

Freddy: Ehhh... De acá, de acá cerquita.

Policía 1: ¿De dónde?

Freddy: De acá cerquita.

Policía 1: ¿Cerquita dónde?

Freddy: De acá tres cuadras más o menos.

Policía 1: ¿Y qué hacés acá?

Freddy: Estoy de paso.

Policía 1: ¿De paso para dónde?

Freddy: Ir a ver a un familiar. Estoy de visita.

Policía 1: Date vuelta.

Policía 2: ¿Dónde tenés los documentos acá?

Freddy: Los papeles de migraciones...

Policía 1: ¿Qué es esto? ¿Este es tu documento?  
Freddy: Sí, esa es mi, mi cédula.  
Policía 1: Freddy... ¿Trabajas vos?  
Freddy: No.  
Policía 1: Sabés que no podés trabajar si sos ilegal, ¿no?  
Freddy: No no no.  
Policía 1: Sabés que te pueden llevar preso por trabajar, ¿no?  
Freddy: Sí.  
Policía 1: ¿Estás de vacaciones vos?  
Freddy: No no no, vine a ver a un familiar, estoy de paso nomás acá.  
Policía 1: Háblame despacio y claro.  
Freddy: Estoy de paso nomás acá, vengo a ver a un familiar.  
Policía 1: ¿De paso para dónde?  
Freddy: De paso nomás, que lo vengo a visitar a un familiar.  
Policía 1: (A Policía 2.) ¿Qué mierda hay ahí, che?  
Policía 2: Nada, boludeces.  
Policía 1: (A Freddy.) Si te vuelvo a ver por acá, te llevo preso.  
Freddy: Bueno.  
Policía 1: ¿Entendiste?  
Freddy: Sí, entendí (Guion Bolivia).

Después de ser demorado por la policía una noche, él decide entrar a un café, aunque se encuentre a salvo es un refugio incómodo y temporal donde pasará la noche a cambio de comprar un café; al no tener ningún sitio donde dormir pasa toda la noche. Freddy representa la desolación<sup>75</sup> y la soledad del Otro sin posibilidades económicas ni de integrarse socialmente.

El guion nos muestra los detalles de su vida atravesada por la inmigración, sus dificultades y padecimientos: Freddy quiere hablar con su familia y al no tener dinero suficiente encuentra un locutorio ilegal en una casa. Cuando habla con su esposa, le comenta que consiguió un trabajo y que compró regalos para su hija (situación que no es cierta porque Freddy solo tiene su bolso mientras deambula). Freddy habla con ternura y esperanza cuando se encuentra solo e inseguro:

---

<sup>75</sup> Freddy no es un errante en el sentido completo de la palabra porque siempre puede volver a su casa en Bolivia.

Es difícil hacer una película acerca de lo que uno ve cotidianamente y no ser trágico. Hacer una comedia en este contexto sería hipócrita. Pero la gente que siente el sentimentalismo barato es la que ve al peruano y al boliviano igual. Si yo lo hubiera puesto a Freddy como un pobre tipo habría sido racista. Y para mí es un tipo común. Primero, tiene una dignidad que es buena de ver en cine. Es el protagonista y ves lo que le pasa, que se emborracha, se va con una mujer, trabaja muchísimo, extraña a su familia. Es boliviano también. Pero si se lo ve desde un punto de vista paternalista, es probable que se cometa el mismo error que el personaje del dueño del bar. Freddy no entra en ese lugar, pero tampoco es un tipo probo, ni justo ni nada. Lo que tienen los personajes es que ninguno parece darse cuenta de lo que están haciendo o de lo que está pasando (entrevista Adrián Caetano en García, 2002).

En el desarrollo del guion el estereotipo del inmigrante boliviano establecido al principio es puesto en crisis. Freddy, el protagonista, lejos está de ser sumiso rompe ese paradigma. El guion no tiene una visión romántica de autosuperación frente a las adversidades que le pone la sociedad; es allí que vemos a Freddy despojándose de su estigma reduccionista, al deconstruir la imagen del Otro legitimando un nuevo paradigma.

Desde aquí pueden hacerse unas primeras observaciones respecto a la representación de la inmigración en el guion. El destino trágico de Freddy, con el paso del guion abandona el estereotipo del héroe intachable (se emborracha, le es infiel a su mujer), se ocupa con su presencia, con sus acciones, de derrumbar el estereotipo del boliviano tranquilo, callado, sumiso e incluso rural. Al contrariar del estereotipo, Freddy se enfrenta al destino trágico contra el que lucha, las fuerzas de las jerarquías sociales que guardan para él un lugar de eterna subordinación terminarán, como en una tragedia típica, por imponérsele y por hacerle pagar su rebeldía con la muerte.

#### 4.4.2.3- El destino trágico de Freddy: la violencia y discriminación

Caetano desde su guion refleja la confrontación de personas pertenecientes a la misma clase social, todos los trabajadores a punto de ser desplazados socialmente. Las similitudes económicas entre Freddy y los argentinos con los que trabaja y sirve durante el corto tiempo que vive en Buenos Aires hasta su muerte violenta. El guion visualiza e imagina conexiones entre identidades nacionales aparentemente opuestas, desde un mismo espacio en común: el bar:

En el bar se dan diferentes juegos de poder en donde todos, de alguna manera, son víctimas, pero igual siempre paga el más débil. Eso es ley. Ahí adentro nadie parece tener la culpa. Hay alguien que muere para que haya un rato de respiro, pero lo más probable es que después muera otro más. Es un círculo del que nadie parece salir (entrevista Adrián Caetano en García, 2002).

El guion configura y reconfigura los comportamientos en un bar entre los personajes argentinos: “Oso”, Marcelo, don Enrique, Mercado y Héctor, y los empleados extranjeros Freddy y Rosa. La mayoría de los personajes argentinos se ven dentro de la parrilla, el guion solo sigue a Freddy y Rosa más allá de los confines y alrededores de este espacio microcósmico.

A medida que Freddy pasa por sus días laborales, se enfrenta al discurso discriminatorio, racista y negativa de los personajes argentinos, una actitud basada en el imaginario territorial de una parte de la sociedad que define los límites entre la identidad argentina y la de los inmigrantes. Esta representación sostiene la singularidad en el discurso argentino que “separa la nación del resto de los países latinoamericanos y se la postuló como una nación europea geográficamente ubicada en América Latina” (Jackovkis, 2010: 169).

El racismo y la discriminación son los mecanismos que expresan las frustraciones de Nosotros proyectadas sobre el Otro: “el Otro devuelve a la sociedad huésped una imagen en que ésta se reconoce pero que rechaza pues le muestra descarnadamente sus contradicciones y pone en primer plano sus miserias y su malestar” (Jackovkis, 2010: 169). Al Otro se le piensa una identidad diferente y extraña a la nuestra, desde allí se crean diferentes escalafones de poder:

Marcelo: No, estos yanquis también son unos hijos de puta. Viste que los malos siempre son latinos, latinoamericanos, negros, hasta haitianos, cualquiera hermano. Son de terror...

Oso: Si, podrías ser vos también. –Risas- ¡Pero tienen razón boludo, si los tipos que se van para allá no tienen un sope boludo, se van cagados de hambre, ¿entendés? No es como acá, además, man. Acá viene cualquier poligrillo hijo de puta en un día y se llena de guita...

Marcelo: (superponiéndose) Y se llena de plata.

Oso: Si, bueno viste, ¿a vos te pasa? A mí no me pasa boludo, le pasa a los que vienen. Y uno que anda laburando todo el día como un hijo de puta, boludo, no saca ni para los chicles loco...(Guion Bolivia).

Freddy sufre los ataques por quitar trabajo a gente local, justificados en estas jerarquías sociales de revalorización de lo nacional en situaciones de crisis económicas. Esta situación se manifiesta cuando uno de los vendedores ambulantes que asiste al café-bar, Héctor, criticando a Enrique por contratar extranjeros y no gente local:

Héctor: Sabe que la semana que viene me voy para Córdoba...

Enrique: ¿Ah, ¿sí? ¿Otra vez?

Héctor: Si, me voy a la casa de mi viejo.

Enrique: ¿Y por qué?

Héctor: No sé, acá no pasa nada. No hay trabajo.

Enrique: Y si, no pasa nada, es un desastre.

Héctor: Así que tomó empleado nuevo.

Enrique: Sí ¿Por?

Héctor: No, porque como yo andaba buscando trabajo, ¿vio?

Enrique: Pero me hubieras dicho, yo no soy adivino, no puedo andar adivinando quién necesita laburo y quién no.

Héctor: Si, pero yo pienso que se tiene que fijar en la gente de su país, y no tomar gente de afuera.

Enrique: Yo me fijo en la gente de mi país, eh (Guion Bolivia).

La respuesta del “Oso” para exponer la decisión de Enrique de no contratar a Héctor, es el hecho que el joven desempleado sea homosexual (convirtiéndolo también en un Otro también): “Oso: (Señalando a Enrique) Vos también sos una rata. Le das laburo a estos negros de mierda por dos pesos, y a éste —señala a Héctor— porque es puto no le das trabajo”.

El guion trabaja sobre la justificación constante de un Otro: puede ser extranjero, desocupado u homosexual. Siempre habrá en ese café-bar otro discriminado: “todos van juntando bronca. No tiene una estructura típica. Sí un conflicto único que va creciendo lentamente al principio y que termina reventando” (entrevista Adrián Caetano en García, 2002).

El guion trabaja sobre el odio y la violencia expresado desde microfascismo o en actos de odio extremo. Esta situación se observa en la violencia del “Oso” hacia Freddy, la violencia va en aumento primero verbal y luego física. El taxista se encuentra alcoholizado y con signos de haber consumido cocaína expresado en su gestos involuntarios y rígidos; el “Oso” increpa a Enrique usando para ello a los paraguayos como objeto de su ira, y exige respeto comparándose con Freddy.

El “Oso” ve al Otro inmigrante ocupando un lugar que no corresponde por eso lo agravia: “te venís a sacar el hambre y dejás sin laburo a los pibes de acá”, la violencia va in crescendo hasta que el taxista golpea brutalmente a Freddy, el extranjero pierde la paciencia, se rebela y reacciona dándole un golpe en la nariz. El taxista se desata y es echado del bar; todo su resentimiento estalla y desde el coche le dispara a Freddy, quien

cae muerto frente a la entrada del lugar. En fin, el “Oso” asesina a Freddy para legitimar su propia pertenencia a una comunidad en proceso de disolución.

#### 4.4.2-4- El orden neoliberal como modelo de explotación del inmigrante

El guion muestra el funcionamiento del mundo de los inmigrantes de países limítrofes en Buenos Aires, durante un tiempo de crisis socio-económica de la debacle del paradigma neoliberal. El auge del neoliberalismo en Latinoamérica durante fines de los 80 y los 90 trajo consigo un aumento exponencial en la desigualdad social y la pobreza.

Cuando un boliviano llega a Argentina, desesperado por cambiar su realidad económica, el contexto argentino era complejo debido a las altas tasas de desocupación. El guion trabaja sobre el relato neoliberal del progreso legitimado socialmente que termina siendo un fracaso. El guion refleja esta nueva cartografía a medida que explora el impacto de las políticas neoliberales de los años noventa en la sociedad argentina, las relaciones entre habitantes de Buenos Aires y los extranjeros que enfrentan el desempleo, el aumento de la pobreza y la desigualdad.

López-Vicuña analiza como el guion tratar de definir a el Otro inmigrante ilegal en un ambiente escenificado bajo “el desmoronamiento de la comunidad nacional en el microcosmos del café-bar” (López-Vicuña, 2010: 152). El guion recrea al Otro inmigrante estereotipado y estigmatizado al extremo, ninguno de los personajes tiene matices; por eso el guion termina siendo un ejercicio crítico sobre la crisis socioeconómica en los 90 y en particular las figuras del Otro (pobres, delincuentes, marginados, extranjeros, ilegales, ex convictos):

En Bolivia tenía una mirada adolescente de cómo eran las cosas, no me había propuesto nada, pero está cargada de cuestiones de formación política que yo había tenido, de una forma de mirar y percibir ciertas cosas que en ese momento no se hablaban. Ahora la veo y me parece bastante dura, pero con una mirada bastante sorprendida de esos personajes. No es que va al lado oscuro de los personajes, sino que está todo el tiempo como con cierto pavor a eso. Si la tuviera que hacer ahora, tal vez sería menos condescendiente con los personajes, mostraría miserias más profundas (entrevista Adrián Caetano en García, 2002).

Al situar a un inmigrante boliviano como protagonista de la narrativa, el guion explora “el punto de vista de un desplazado mostrando una visión etnográfica de sí mismos como vista desde otro lugar” (Andermann, 2012: 52) obligando al

lector/espectador a reinterpretar las sus propios prejuicios sobre las figuras del Otro extranjero ilegal.

Los pocos momentos que muestran cierta unidad entre personas que padecen doblemente la crisis argentina y su situación de extranjero, se manifiestan en su relación con Rosa. Los dos empleados del café-bar son atacados por su condición de extranjeros; ellos forjan un vínculo almorzando juntos, compartiendo tiempo después del trabajo yendo a fiestas; Rosa le ofrece a Freddy hospedarlo en su casa: “Freddy y Rosa se unen, rodeados por otros inmigrantes, proporciona una visión de una comunidad postnacional, un espacio que puede ser considerado postnacional en la medida en que dependa del desplazamiento” (Andermann, 2010: 159).

La salida de estos Otros nos muestra la diversión, catarsis, celebración y extrañamiento para evadir la cruda realidad. Por eso se puede entender, como la relación de Freddy con Rosa surge desde la necesidad de compañía, ya que ambos se encuentran solos por eso su relación se puede pensar con cierta inestabilidad emocional de ambos. Víctimas del fracaso neoliberal, Freddy y Rosa han sido desplazados a los márgenes de la sociedad argentina, y las similitudes de sus vidas generan cierta unión a pesar de las desconfianzas.

#### 4.4.2.5- Del inmigrante europeo al inmigrante de países limítrofes.

Cuando Freddy deja a su familia en La Paz va solo a Argentina, él se considera un exiliado económico, como tantos que fueron a la Argentina durante un siglo; es así como como ciudadanos europeos y en los últimas décadas ciudadanos latinoamericanos buscaron hacer su América en Argentina. La Argentina moderna emerge como una ruta de llegada y, en parte, como una tierra de promesas:

Tal vez la película Bolivia podría haberse llamado Perú o Paraguay y hasta Jujuy. Desde sus diálogos juega con esa concepción generalizada -sobre todo entre los porteños- de que el interior es como un agujero negro, y el resto de los países sudamericanos conforma un bloque homogéneo al que la Argentina no pertenece, y en donde es lo mismo un peruano que un boliviano, y hasta un jujeño podría también confundirse (entrevista Adrián Caetano en García, 2002).

La construcción de la Argentina moderna se basó en el lema de Juan Bautista Alberdi “Gobernar es poblar”, con la conquista del desierto se buscó repoblar las zonas que antes habitaban pueblos originarios. Los inmigrantes europeos ofrecían una mano de obra barata e interesada en huir de los conflictos que sus países padecían.

Con la llegada de millones de inmigrantes europeos al país, se generó inicialmente un fuerte rechazo. En primer término, los intentos de traer colonos desde el norte de Europa, con amplia experiencia agrícola, fracasaron. En su lugar, fueron ciudadanos, en su mayoría italianos y españoles, los que fueron a Argentina.

Gran parte de los extranjeros se instalaron en la provincia de Buenos Aires, ese amplio abanico de culturas trajo consigo un cambio cultural, costumbres y hábitos en las ciudades. Con la aparición de ese Otro, la economía fue a la alza, sin embargo, los nativos argentinos comenzaron a rechazar a ese Otro y sus privilegios<sup>76</sup> de los recién llegados. Es decir, a la vez que se incentivaba la llegada de inmigrantes, crecía en algunos sectores una resistencia hacia ellos en razón de su origen “la figura del extranjero cobra relevancia, y empieza a distinguirse un Otro que despierta tanto la apertura en las formas de la hospitalidad, como el cierre de la comunidad sobre sí misma, en la forma de la xenofobia o de la enemistad” (Villavicencio -Penchaszadeh, 1999:87).

Ya entrado el siglo XX comienza la llegada de inmigrantes de países limítrofes: los regionales ganan espacio frente a los provenientes de ultramar; y entre los inmigrantes sudamericanos, los que emigraron mayormente fueron bolivianos, peruanos y paraguayos. El mismo poder que atacó a los españoles o italianos en el 1900 comenzó a operar nuevamente contra los inmigrantes bolivianos o peruanos en el 1990: “inmigrantes bolivianos y paraguayos se convirtieron en actores clave en las peticiones hechas para programas de empleo” (Grimson 2005: 29), por lo tanto, dejando de lado, al menos temporalmente, la raza, etnicidad y nacionalidad desde el contexto económico argentino.

Como con el Otro europeo, la historia se repitió con los Otros latinoamericano. Cada uno busca un futuro mejor, los primeros tuvieron las facilidades y el apoyo del estado hasta cierto punto; los segundos con mayores dificultades pudieron encontrar en Argentina el sitio para un mejor futuro.

Muchos de esos países eran asociados por los discursos fascistas hacia el Otro indígena. En esa búsqueda de homogeneizar lo indígena se pierden la individualidad de cada cultura: aymara no es lo mismo que colla, quechua o guaraní; la homogeneización que opera el poder hegemónico plantea: “la disolución de lo boliviano, paraguayo o

---

<sup>76</sup> Los italianos, españoles, polacos, turcos, rusos que, si bien traían altas tasas de analfabetismo y escasos conocimientos agrícolas e industriales, sí contaban con deseos de movilidad social y algunas habilidades artesanales y comerciales.



peruano fuera lo que fuese en un conjunto mayor, determinado como los inmigrantes” (Caggiano, 2005:71).

Las reacciones de odio frente al Otro de países limítrofes fueron utilizadas por ideologías filofascistas<sup>77</sup> para llevar adelante prácticas de violencia y discriminación. En la actualidad los inmigrantes latinoamericanos (paraguayo, peruano, boliviano, venezolano y colombiano) constituyen en la actualidad más de la mitad del total de extranjeros en Argentina.

Por el propio desarrollo histórico, es incomprensible pensar la diferenciación entre nativos y extranjeros. El Estado Argentino se construyó con Otros extranjeros; muchos de esos lazos sanguíneos de los nativos van a tener una relación con extranjeros. Ese Otro difamado históricamente y revalorizado por su herencia (el pasaje del rechazo a la legitimación social tiene muchas similitudes con el Otro gaucho) para una parte de la sociedad. Hoy, el Otro de países limítrofes fue ganando espacio, reconocimiento y legitimidad a fuerza de trabajo, de lucha de derechos y sobre todo de cambios de políticas sociales; aunque es cierto que no goza todavía del reconocimiento y legitimidad que tiene el primero.

En conclusión, el discurso dominante de inicios y fines del siglo XX busco mostrar una imagen de falsa hospitalidad; se legitimó una idea de ser un país integrador con los Otros extranjeros, pero la historia demostró que cada uno de esos Otros tuvo que esperar que pase el tiempo para gozar de reconocimiento social ya que en sus primeros momentos sufrieron el odio de colectivos minoritarios o de instituciones del poder; que actualmente a nivel global están en auge con la promoción de discursos (lineales, planos y directos) de odio, discriminación y racismo con gran impacto en las políticas globales; evocando a un pasado fascista.

---

<sup>77</sup> Los discursos de odio se replican en lo cotidiano, sin ninguna reflexión.

## PARTE V CONCLUSIONES

La recorrida de la historia cinematográfica argentina con sus representaciones de los rostros del Otro significó un proceso arduo. La recopilación de los guiones adaptados literarios en la democracia argentina (más de 150 guiones), entrevistas con diversos protagonistas (escritores, guionistas y directores) que supera la treintena de personalidades tuvo un gran esfuerzo. La búsqueda de materiales, con los guiones y las entrevistas pudo desarrollarse como un trabajo paralelo específicamente para la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) dependiente del Instituto Nacional de Cine Argentino (INCAA) en el año 2017.

La tesis doctoral pudo abrir un nuevo camino historiográfico que analizó al cine argentino en democracia, es así como se establecieron en los guiones diversas huellas y marcas que destaquen a los rostros del Otro, enfrentando una revisión histórica a etapas/paradigmas/conflictos/ iniciáticos en la construcción del Estado Nación Argentino hasta llegar a figuras representativas del Otro actuales. A su vez, el hecho de observar la resignificación y legitimación de algunas figuras del Otro antes denostadas y marginadas; y hoy establecidas como símbolos populares obliga a seguir (re) visionando e investigando las construcciones circulares que puede tener el Otro y sus estereotipos en la Argentina actual y del futuro.

Por eso, es necesario separar las conclusiones en tres partes para justificar, comprender y pensar a futuro los vínculos e influencia del cine en la sociedad, deconstruyendo el imaginario colectivo que puede existir sobre el Otro. Pensando primero la otredad argentina, las conclusiones de los rostros de los ocho guiones seleccionados y por ultimo pensar sobre la otredad.

### 5.1- LA OTREDAD ARGENTINA

Más de dos siglos de historia argentina, mismas historias de exclusión, historia de personas empujadas afuera, condenadas a morir, algunas perseguidas hasta la actualidad. Otros condenados y excluidos por su época; evidentemente, en todas las épocas de la historia argentina, se dieron diversas formas de exclusión: social, política, económica, migratoria, sexual.

El Estado Argentino desde sus inicios invisibilizó al Otro; utilizando la violencia o la integración forzosa. El poder del estado privilegió las construcciones sociales

homogéneas, suprimiendo toda pluralidad posible con la integración del Otro. Al normalizar una sociedad se neutraliza al Otro, no se reconocen sus derechos, se los invisibiliza para emparejar una sociedad en pos del progreso.

La marginación del Otro fue una de las bases del Estado Argentino dominado por una minoría que controla los poderes económicos. Al buscar un enemigo interno los estados recrean esas figuras de la otredad, para trazar quienes serán los aceptados y los excluidos de cada época. La tesis recorre diversas épocas con sus paradigmas, estereotipos y estigmas para entender el rol del estado: cada época tuvo una figura de otredad que se diferenció, excluyó o subyugó socialmente.

El poder hegemónico necesitó construir su poder desde arriba, negando el pasado de los Otros para mantener una relación asimétrica de poder consentida. La necesidad de tener un proyecto que marque una supremacía cultural e intelectual y a la vez que sea legitimada por la mayoría de la población. Ese disciplinamiento social garantiza que el estado liberal se perpetúe beneficiando a las elites hegemónicas; el disciplinamiento para el Otro por parte del estado, se aplicó sistemáticamente con el uso de las instituciones la policial, judicial o religiosa

El estereotipo del sujeto peligroso, guerrillero, militante, violento, bárbaro, amoral, irracional y pervertido fueron algunos de los rostros excluidos socialmente. Siempre hubo un excluido determinado. Las épocas pueden ser distintas, desiguales las circunstancias, diferentes las posibilidades. Y siempre hay un excluido.

Los atributos del ser nacional fueron definidos desde las dicotomías de cada época: blanco/negro; civilización/barbarie; heterosexual/homosexual; inmigrante deseado/inmigrante indeseado ilegal; cuerpos hegemónicos/cuerpos disidentes; delincuente/trabajador, el sano/enfermo y el ciudadano pasivo/militante político activo perseguido.

Excluidos en sus épocas quiere decir que hay un punto donde se edifica un enemigo específico, una tipificación determinada: gaucho, indígena, gays, delincuente, militante político, personas con cuerpos no hegemónicos, intersexuales y el inmigrante son excluidos en sí. Las elites hegemónicas de la población se valieron de diferentes estrategias para internalizar la construcción de un nosotros adaptado a las pautas sociales, morales y culturales de la época, relegando al margen a esa otredad. También se excluyó a través del uso de la ciencia como normalización de los cuerpos no hegemónicos, las campañas del desierto persiguiendo al gaucho y al indígena, la dictadura militar

torturando y desapareciendo al que pensaba diferente o desde un modelo económico neoliberal, que discrimina al inmigrante ilegal o genera desigualdad social.

La otredad recrea las acciones y comportamientos sociales que se basan en la diferencia entre personas; acentuadas cuando un grupo domina al Otro. Los problemas en relación a la otredad, comienza ahí, en distinguir quien ese ese Otro tan radicalmente diferente que no lo concebimos, ni lo identificamos, ni lo pensamos como un par. Porque al diferente, al distinto, nosotros que pensamos como un par, pero diferente; lo aceptamos como tal. Entonces no es la otredad. La categoría de la otredad implica que es tan radicalmente ajeno o extraño a nosotros que ocupa un lugar que para nosotros no tiene sentido. No le vislumbramos ni siquiera la posibilidad de ser algo. Por eso, al Otro lo excluimos o marginamos, porque no lo consideramos como mínimo alguien, aunque diferente pueda tener los mismos derechos.

Nosotros sentimos armonía por nuestra capacidad tolerante, palabra conflictiva si las hay, ya que tolerancia proviene del latín: soportar. Ese soportar a la otredad que consideramos un diferente aceptable permite vivir con la tranquilidad de que uno está siendo abierto a la necesidad del Otro. Si aceptamos al Otro pierde su alteridad, porque su otredad radica en la inaceptabilidad. Y entonces se produce una paradoja imposible.

La investigación parte de un conflicto cotidiano sobre como nosotros nos vinculamos con otredad. El temor al Otro por su diferencia, su extrañeza nos sacude a nosotros; es así como el Otro puede desestructurarnos. Entonces ¿Cómo podríamos actuar frente a los Otros? ¿Podemos dejar de lado nuestro pensamiento dominante para pensar sobre ellos?

La investigación trabajó sobre la posibilidad de pensar el vínculo con el Otro sin exigir reciprocidad ni pacto. Es necesario pensar en la hospitalidad, como una responsabilidad social que debe aplicarse sin condicionamientos para pensar al Otro como un par y no como un enemigo.

Actualmente la otredad es un tema que se está en el debate público; el replanteo del concepto de tolerancia está en discusión. Al deconstruir la tolerancia se rompe el poder y jerarquía de quien tolera. Esa tolerancia sigue estableciendo al Otro en las antípodas, como centro de mi odio. Cuando se construye esa imagen del Otro nos hace recapacitar sobre nuestra identidad.

El Otro comienza a ser percibido como portador de atributos indeseables, negativos e inferiorizantes, se convierte en una amenaza para el nosotros; se instituye como aquel

que invade un espacio y recursos que no le son propios, donde el nativo se convierte en una víctima de este enemigo externo. Bajo esta forma de percibir la alteridad, ese Otro pasa a ser el responsable de problemáticas sociales.

Lo peligroso estuvo representado en las figuras de una anormalidad como los intersexuales, los gays, los militantes políticos o los delincuentes juveniles, como representantes de la perversión moral. Cabe señalar que las instituciones encargadas de la resocialización y regeneración moral de esta anormalidad fueron las instituciones médicas normalizadoras, cárceles, manicomios y orfanatos, entre otras.

El poder heteronormativo y patriarcal argentino castigo al Otro diferente estigmatizando y discriminando a los cuerpos que no tengan la finalidad reproductiva, ni respeten el canon o conductas amorales; ese Otro con su cuerpo y sus acciones nos amenaza.

En fin, sería interesante comenzar a cuestionar los conceptos establecidos sobre una otredad incuestionable o rígida. Pensar desde la idea de hospitalidad, de par o de apertura permite deconstruir la otredad y nosotros mismos. Abrirse al Otro, nos abre a pensar una nueva comunidad porque como dijo Levinas, únicamente el ser humano puede dar fe de las lágrimas en el rostro del Otro.

## 5.2- EL ROSTRO DEL OTRO EN LOS GUIONES

A lo largo de este trabajo hemos intentado ratificar las ideas presentadas en los objetivos del mismo, así como refutar las hipótesis iniciales que propiciaron la consecuente investigación. Tras realizar el análisis los personajes de los guiones adaptados seleccionados junto con el discurso social actual más proclive a ellas, se pueden concluir las siguientes ideas.

Han sido desarrollados modelos que facilitan la construcción de personajes. Los análisis realizados sobre los guiones seleccionados han arrojado luz sobre la materia de estudio que es el personaje en el guion cinematográfico; todo lo que se ha trabajado podrá servir para mejorar y enriquecer los conceptos de otredad y el personaje cinematográfico.

Hemos analizado personajes que representan vivencias que bien pueden tener su reflejo en el día a día de cualquier persona. Todos luchan, sufren y gozan de alguna manera. En todos los casos los personajes sienten: sienten dolor, satisfacción, se sienten

amenazados, traicionados, y se ven obligados a luchar para escapar de los peligros que les acechan.

Cada personaje tiene un rostro de la otredad sistematizado en cuatro tópicos: marginalidad y marginados, civilización y barbarie, cuerpos no hegemónicos y el perseguido político. En los ocho guiones adaptados se seleccionaron personajes que a pesar de sus diferencias situacionales, temporales y culturales traen consigo huellas y marcas de un rostro excluido en diferentes épocas de la historia argentina o quizás esas marcas aun tengan vigencia.

El siglo XXI ha ido deconstruyendo la historia sobre los Otros, sin embargo, algunos estigmas aún se mantienen arrastrados por el paso del tiempo, esos prejuicios resisten perpetuándose simbólicamente. Los guiones ofrecen una relectura a las figuras de la otredad y como nos relacionamos con las mismas; también como problematizar esos vínculos desde el dispositivo cinematográfico, específicamente desde el personaje.

En el caso del rostro de Alex en XXY nos obliga a reflexionar sobre como una sociedad silencia y oculta la otredad sexual; cualquier individuo que no forme parte de lo estándar estará obligado a normalizarse. Esa normalización se justifica desde la ciencia médica para legitimar su estigma e integrar socialmente al Otro. El guion de XXY nos muestra un tema históricamente oculto por la sociedad; la decisión de observar problemáticas vinculados con los estudios queer como la autopercepción y la percepción colectiva de los cuerpos intersexuales. Alex representa el choque de dos visiones antagónicas sobre el cuerpo extraño, es allí que se moldean construcciones corporales simbólicas sobre los individuos.

En el caso de Wakolda, el maltrato y las burlas que Lilith recibe de sus compañeros, por no alcanzar el ideal normativo deseable para esa comunidad, vuelven problemática su relación con el mundo. A Lilith su cuerpo la increpa, la interpela, la expone a dificultades que la enfrentan a situaciones límite al pensar que, es el propio cuerpo, quien se volvió en su contra. Cuando Helmut/Mengele quiere normalizar su cuerpo a través de dudosos ensayos médicos, esa búsqueda de una apariencia homogénea aumenta en Lilith su necesidad de romper su otredad.

Evidentemente el cuerpo es un destino y un campo de batalla para la realizadora Lucia Puenzo. En los guiones de XXY y Wakolda los personajes indagan sobre lo extraño en sus cuerpos; esos cuerpos disidentes rompen el canon dominante para romper con el estigma y entender al Otro con sus conflictos físicos e internos.

En el caso del paradigma de la civilización y barbarie, se genera una ruptura entre dos sociedades distintas, extraña una de las otras. El choque entre el indígena, el gaucho o el mestizo frente a la cultura ilustrada eurocéntrica, formaron parte de los debates para integración o exclusión en la construcción del estado nación argentino. Sin embargo, con el paso de la historia algunos rostros de los Otros como el gaucho pasan de la exclusión a la revalorización como figura de culto, siendo una identidad representativa del ser nacional.

La búsqueda de redención de Aballay por sus actos cometidos, nos muestran a un gaucho expiatorio atravesado por la culpa. La expiación de sus culpas lo lleva a una autoimposición de un castigo, tomando características religiosas se termina convirtiéndose en mito y un santo de devoción. Aballay que en un inicio representaba la barbarie a destruir para Sarmiento se convierte en un santo popular; surge como un mediador entre dos culturas antagónicas, en un proceso de transculturación.

Ese proceso en el futuro trajo una reivindicación de la figura del gaucho, Ese rostro del Otro se convierte en un símbolo de la Argentina; en cierto punto la integración forzosa o el disciplinamiento generan una revalorización por parte de las élites sobre la figura del gaucho, sus costumbres, tradiciones y actos. En cierto punto para esa elite terrateniente el gaucho representa un hombre con valores y ética que representa un pasado mejor; esa revalorización histórica no se dio con el indígena que tuvo el exterminio o una integración forzosa como únicos caminos

Al Otro indígena se le quita su identidad asignando sus cuerpos dentro del nuevo orden cultural, rechazando todo conocimiento previo como pueden ser sus valores, tradiciones o costumbres. La civilización conquistó el desierto, el territorio indígena, esclavizando o sometiendo al bárbaro por su otredad. El antagonismo lo trabaja el guion de Guerreros y cautivas de Edgardo Cozarinsky.

El fracaso de Margueritte para civilizar a la cautiva reafirmando su identidad asimilada: la de india; nos muestra que la rebeldía frente al poder hegemónico fue una de las formas por las cuáles una minoría social mantuvo una herencia cultural indígena. En el guion todos los personajes se desplazan alternativamente entre la civilización y la barbarie (a excepción de los indios). En fin, la cautiva es la cara visible de un pueblo que va a ser derrotado por el avance del Estado, del capital, de la modernidad. El guion se detiene a mostrar ese proceso y lo hace a través de este rostro de la otredad cautiva que elige la barbarie, sino que también declara la guerra a la civilización.

La imposibilidad de una conciliación en estas relaciones asimétricas, trae consigo el valor de la producción artística para visibilizar a los invisibles, a los violentados o eliminados por el sistema. El cine nos da la oportunidad de mirar a los lugares ignorados, silenciados y perseguidos. Uno de los ejemplos más claros de la eliminación y la violencia de esos rostros de la otredad se manifestó en la otredad de los perseguidos políticos. La violencia se manifiesta en el dispositivo de los centros de detención clandestinos en la última dictadura militar argentina de 1976,

En Kamchatka se construye la imagen del Otro perseguido desde un niño de diez años. La dictadura persigue a su familia generando la necesidad de sobrevivir y escapar de la violencia estatal. El guion no refleja ninguna escena violenta, en esa persecución, Harry va descubriendo la realidad del terrorismo de Estado en base a lo que ve y escucha. El rostro de la otredad de Harry representa a varias generaciones que sufrieron directamente o colateralmente la violencia del poder hegemónico que aniquilaba al Otro.

Tanto en el guion de Kamchatka y el de Crónica de una fuga no crean una imagen del mal; no se vincula la violencia con militares ni sus cabecillas. Los representantes de la violencia que nos presentan los guiones son hombres comunes que deciden atacar, perseguir y matar al Otro ideológicamente opuesto. Es así, como los guiones no hablan la historia de la dictadura ni sus orígenes ni secuelas.

El rostro del Otro torturado y perseguido se observa con Claudio Tamburrini en Crónica de una fuga con el secuestro de un inocente Claudio Tamburrini y su posterior fuga. El rostro de la otredad del perseguido con su secuestro, tortura y escape de un centro de detención clandestino. La negación radical de su Otredad se observa en las sistemáticas torturas, en una situación de detención ilegal sin respetar derechos humanos básicos.

El objetivo era despersonalizar al rostro del Otro amparado en un estado dictatorial con sus fuerzas parapoliciales y policiales como instrumento del aparato represivo; así se destruye toda identidad contrahegemónica que escape de la norma establecida. Sin embargo, con la fuga de Claudio Tamburrini y la rebeldía del Otro frente al poder institucionalizado nos muestra el triunfo específicamente de ese Otro perseguido como una minoría que pudo esquivar a la muerte y luego formar parte de los juicios de la memoria contra el poder militar.

El rostro del Otro puede ser excluido y marginado desde el estado y sus instituciones o mismo desde la sociedad. En el caso de Plata Quemada, el rol de la policía como institución de disciplinamiento y orden social persigue al Otro delincuente; el robo para



la policía es un acto de rebeldía que desestructura el orden establecido por el estado (específicamente a fines de la década del sesenta). Podemos entender como el hecho que estos jóvenes marginales y sin oportunidades de integración social, busquen trascender socialmente y oponerse a lo establecido desde la delincuencia.

Para el poder hegemónico policial los jóvenes serán subversivos, mensaje que se aplicó durante la dictadura militar. El rostro de los Mellizos nos hace recapacitar sobre el rol de las instituciones para integrar al marginado, evidentemente la cárcel colaboro para aislar socialmente a los jóvenes llevándolos al límite de la marginalidad, los excesos y la violencia. El guion retrata una sociedad cuya norma patriarcal, heterosexual, monógama se trastoca por una pareja de amantes, ladrones, toxicómanos y asesinos que terminan quemando la plata robada y dejando fluir su sexualidad libremente.

El vínculo sexual de los Mellizos refleja una posición política que busca desde el lenguaje desmarginalizar a un sector de la sociedad que ha sido paria, desde el guion no se realizan ni preguntas o cuestionamientos sobre ese vínculo. Desde allí, se construye un universo normalizado para los homosexuales, en el que su existencia no se cuestiona.

En fin, la historia del robo, el vínculo de la pareja de delincuentes y su desenlace muestra una época describiendo un mundo abyecto donde las fuerzas marginales y amorales de la sociedad son violentadas por el Estado desde la violencia ilegal.

Por último, la elección del guion de Bolivia para representar la otredad de un extranjero ilegal como protagonista.

El guion hace visible la discriminación hacia los extranjeros en Argentina, el odio puesto en los extranjeros (específicamente hacia los bolivianos) funciona en la precariedad laboral, los abusos sexuales, la vulnerabilidad social y los prejuicios hacia el Otro inmigrante. El guion de Bolivia nos revela la desintegración social en los vínculos hacia el Otro como el racismo y la discriminación. Los personajes del guion expresan sus frustraciones y resentimiento hacia el Otro, utilizando el prejuicio y el estigma del rostro del inmigrante ilegal como justificación de sus actos racistas y violentos.

El rostro de Freddy como rostro de la otredad del inmigrante ilegal, se va deconstruyendo de ese estereotipo del boliviano dócil a partir de las acciones y gestos del personaje. Freddy se rebela al estereotipo reafirmando una nueva identidad que no acepta la dominación ni la violencia expuesta desde el resentimiento social de una parte de la ciudadanía. La construcción del estereotipo del inmigrante boliviano dócil marca las tensiones sociales entre el grupo dominante y el dominado que se observa en el

microcosmos del guion que es el bar. Ese pequeño espacio representa una muestra de la discriminación a nivel social a gran escala.

Bolivia realiza un doble análisis, uno es deconstruir la imagen del Otro inmigrante y el otro es ratificar la existencia de una violencia simbólica y física sobre el Otro expresada desde la discriminación, marginación y asesinato de lo extraño. Sin embargo, el hecho de que Freddy resulta un sujeto reemplazable, intercambiable o invisible nos muestra como esos rostros de la otredad son llevados al límite de la subalternidad, precarización y marginalidad; a pesar de sus esfuerzos para prevalecer y superar sus dificultades.

### 5.3- PENSAR LA OTREDAD

El Otro está completamente disuelto en su identidad porque no encaja en los parámetros con los que pensamos la identidad. La otredad en la Argentina está presente todo el tiempo. ¿Quién es el otro? ¿Dónde habita? ¿Cómo nos relacionamos con él? ¿Lo absorbemos o somos hospitalarios?

El vínculo con los rostros de la otredad es siempre imposible, pero hay que admitir la imposibilidad, entender que somos esa dualidad, esa ambigüedad. Siempre voy a estar relacionándome con la otredad desde un lugar propio. Pero en la medida que pueda abrir la puerta a ese otro lo máximo posible, al que no se la abriría, el otro me transforma; estamos condicionados por nosotros mismos.

De qué forma se podrían crear circunstancias y escenarios para conseguir un encuentro igualitario con el Otro. ¿Cómo lograr el diálogo intercultural entre esas personas? ¿Cómo generar un encuentro que permita el reconocimiento, valoración, enriquecimiento y transformación? Y, por último, ¿Cómo pensar la otredad desde una perspectiva de interculturalidad propositiva?

En los últimos meses las ciencias sociales trabajan los conceptos de otredad. Si hay un tema crucial es cómo la filosofía piensa la otredad. El concepto del Otro es clave para entender el rol de las instituciones siempre en consonancia con el poder hegemónico; desgraciadamente formamos parte de una sociedad que perpetua la construcción de la figura del Otro para reforzar su poder.

Lo extraño se oculta o excluye construyendo los mecanismos de la tolerancia, desde allí se plantea la necesidad que el Otro se adapte a las condiciones establecidas para que el poder lo tolere. Si la tolerancia exige que el Otro, para ser tolerado, tenga que dejar

parte de su otredad, no es tolerancia; es la famosa paradoja del pluralismo. En la tolerancia siempre hay una exigencia de que el Otro deje parte de su otredad para ser aceptado siendo el límite de la tolerancia. El Otro es tolerado en la medida que deja afuera lo que molesta al que tolera.

A la otredad que no cumpla con las demandas del poder hegemónico se la hostiga, se la combate, se la extermina, se la discrimina, se la odia y se le quita toda oportunidad de integración social, siendo una relación dificultosa. A Nosotros se nos dificulta entender al Otro y aceptar su extrañeza; negar al Otro es un mecanismo de autodefensa que utiliza el poder hegemónico con sus compartimientos para sobrevivir.

Hoy se materializan y revalorizan los rostros del Otro en colectivos sociales (indígenas, LGTBQ, derechos humanos, genero, anti patriarcales, anti discriminación y anti capitalistas); cada movimiento rompe los estigmas y prejuicios, para visibilizar al Otro.

Preguntarnos sobre quien es el Otro en un contexto marcado por su exclusión; nos obliga a comprender la existencia individual y colectiva de la otredad estereotipada y categorizada por la diferencia que tiene con Nosotros. Al cuestionar las categorías establecidas sobre la otredad, nos exige a comunicarnos y encontrarnos con el Otro; sabiendo que quizás en un principio no quiera tener ningún tipo de encuentro o vínculo.

Es necesario romper la tolerancia como paradigma que nos relaciona con la otredad. Para eso necesitamos deconstruir lo propio, los preceptos teóricos de Derrida y Lévinas nos ofrecen una filosofía de apertura hacia al Otro. La puesta en práctica de la hospitalidad como mecanismo de integración del Otro; rompiendo el sentido común sobre lo extraño y diferente.

Hemos analizado, hasta aquí, estrategias que funcionan en la construcción discursiva de la otredad en la historia argentina. Pensando al Otro como huésped desgarramos la estigmatización, el rechazo, la violencia y la malicia. Es fundamental continuar reflexionando y (des)naturalizando las acciones y formas de pensamiento, para desenmascarar nuestros vínculos asimétricos y de dominación presentes; para pensar al Otro desde otra mirada, es decir, en contextos de equivalencia y simetría, a partir del diálogo y el reconocimiento de lo extraño; para enriquecer y transformar recíprocamente a ambos pensamientos culturales de forma individual y colectiva.

## PARTE VI BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Claudia y NORIEGA, Gustavo (1999), “*Adrián Caetano-Tiro libre*”, Revista El Amante, año 8, número 91.
- AGUILAR, Gonzalo (2010) *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- ALBERDI, Juan Bautista (1969) *Las “bases” de Alberdi*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- ALGAVA, Mariano (2009) *Jugar y Jugarse. Las técnicas y la dimensión lúdica de la educación popular*, Buenos Aires: Ediciones América Libre.
- ALONSO FERNÁNDEZ, A. (2004). *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine*, Barcelona: Edición Reichenberger.
- AMATRIANI, Ignacio (2009) *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires, Fundación Centro de integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS
- AMÍCOLA, José (2009) “*Las huellas del presente y el mundo queer de XXY*”. Lectures du Genre dans la Production Culturelle Espagnole et Hispano-américaine 6 pp.1-9.
- APREA, Gustavo (2011) *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires
- ARISTÓTELES (1974) *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1975) *Metafísica*, Madrid: Editorial: Espasa-Calpe.
- AUMONT, Jaques y MARIE, Michel. (1991). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós
- BAJTÍN, Mijail (1977). Epopeya y Novela I, en Revista Eco, Bogotá, N.º 193
- BARTHES, Roland (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI
- BEGRICH, Aljoscha (2007) *El encuentro con el otro según la ética de Levinas en Teología y cultura*, año 4 vol. 7.
- BADINTER, E. (1993). *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAECQUE, Antonie (2008). El cuerpo en el cine. En.: *Historia del cuerpo (Org.) Jean-Jacques Courtine*. Río de Janeiro, Editorial: Vozes.
- BATAILLE, Georges (1997) *El ojo pineal*, Valencia: Pre-textos.
- BATLLE, Diego (2002), “*Un estreno largamente postergado*”, La Nación, 11/4/2002.
- BERNADES, Horacio, “*Siete películas para una aristocracia modelo '05*” (31/12/2005), Diario Página12.
- BIZZIO, Sergio (2004). *Cinismo*. Buenos Aires: Interzona.

- BOURDIEU, Pierre (2006) *Argelia 60*; (Estructuras económicas y estructuras temporales). Argentina: Siglo XXI Editores.
- BRAGANÇA, Mauricio de (2007) *Cuerpos en llamas: Madame Satanás y Plataforma quemada*. Revista Grumo, v. 6 de 2007.
- BORÓN, ATILIO (2004), *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*, Buenos Aires: CLACSO.
- BOTANA, Natalio (1985) *El orden conservador*, Buenos Aires: Sudamericana.
- BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BUSTELO RUESTA, María (2007) *Políticas de igualdad en España y en Europa, afinando la mirada*, Madrid: Cátedra.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, NY
- BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós
- BUTLER, Judith (2005) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*, Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, Judith (2006) *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- CABRAL, Mauro (2003) “Pensar la intersexualidad, hoy”. Sexualidades migrantes, género y transgénero. Buenos Aires: Feminaria.
- CALAFELL, Núria (2014) “Relato de un cuerpo en conflicto: XXY de Lucía Puenzo”. Revista Letral 13 pp.54-64.
- CARBONARI, Patricia (2010) “XXY: algo más que dos sexos: entrevista a Lucia Puenzo”. Cinémas d'Amérique Latine 18, pp.89-96.
- CASTILLO GUZMÁN, Elizabeth (2005) *Educación a los otros: Estado, políticas educativas y diferencia cultural en Colombia*. Cali: Editorial Universidad del Cauca.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2000) Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’. En Lander, Eduardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- CARRIERE, Jean-Claude y BONITZER, Pascal (1991) *Práctica del guion cinematográfico*, Madrid: Paidós.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus.
- CHEVALIER, Jean (1982) *Diccionario de símbolos*. Río de Janeiro: José Olympio.
- CHION, Michel. (2009). *Cómo se escribe un guion*. Madrid: Editorial Cátedra.
- CRISTIÁ, Moira (2007) *Buenos Aires 1977. Crónica de una fuga*, Nuevo Mundo Mundos Buenos Aires: Nuevos Imágenes en movimiento.
- CRITCHLEY, Simon (2004) “Introducción a Levinas”. En: *Difícil libertad*, Buenos Aires: Lilmod, pp. 11-41.
- DAGATTI, Mariano (2013): “Refundar la patria. Los discursos públicos de Néstor Kirchner (2003-2005)”, en Narvaja de ARNOUX, E. y ZACCARI, V. (Eds.), *Discurso y política*, Buenos Aires: Biblos.
- DAROQUI, Alcira (2009). *Muertes silenciadas: La eliminación de los “delincuentes”. Una mirada sobre las prácticas y los discursos de los medios, la policía y la justicia*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- DA SILVA, María Nilza (2017) *Afrodescendientes y educación superior. Un análisis de las experiencias, alcances y desafíos de las acciones afirmativas en Colombia y Brasil.*; Argentina: Universidad del Salvador (USAL).
- DERRIDA, Jacques, (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1995) *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques (1997) *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, Jacques. (2006). *La Hospitalidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- DERRIDA, Jacques. (2000) *Dar la muerte*, Barcelona: Paidós.
- DIZ, Javier y CAPELLI, Matías (2006), “*En la boca*”, Los Inrockuptibles, mayo de 2006.
- ECO, Umberto (1970). *La definición del arte*, Barcelona: Martínez Roca.
- EGRI, Lajos (2009), *El arte de la escritura dramática : fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
- EIKHENBAUM, Boris (1926). Literatura y cine, en ALBÈRA, François (ed.) (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona: Paidós.
- ELIAS, Norbert (1993) *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Buenos Aires: FCE
- ERIBON, Didier (2000). *Identidades, reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Belaterra.

- del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- FOUCAULT, Michel. (2006), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- FARO FORTEZA, Agustín (2006). *Películas de libros*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FERNANDEZ, Nilda María (1998) *Identidad y ficción*. Tucumán: Magna.
- FEDERICI, Silvia (2015) *Calibán y las brujas*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- FERRARI, Marta (2007). *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas*, Mar del Plata: EUDEM.
- FERON, Etienne (1976). “Ethique, langage et ontologie chez Emmanuel Lévinas” en *Revue de Metaphysique et Morale*, pp. 64-87
- FIELD, Syd. (2001). *El libro del guion*. Madrid: Plot Ediciones.
- FIGUERAS, Marcelo (2003) *Kamchatka*, Madrid: Alfaguara.
- FIGUERAS, Marcelo (2000). *Plata quemada: la película: guion cinematográfico, diario de rodaje*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- FIGUERAS, Marcelo (2002): *Kamchatka. Guion cinematográfico de Kamchatka*, Madrid: Ocho y medio.
- FORSTER, Edward Morgan (2003). *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate.
- FOUCAULT, Michel (1987). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Endimión.
- FOUCAULT, Michel. (1992). Entrevista sobre la prisión: el libro y su método. En *Microfísica*
- GALÁN FAJARDO, Elena (2006). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*, Madrid: Editorial ECO-PÓS.
- GARCÍA, Lorena (2002), “Bolivia, según Caetano”, *La Nación*, 10/4/2002.
- GARCÍA, Rocío (2008) *El desgarro en un cuerpo de dos sexos: Lucía Puenzo entra en el alma de una hermafrodita en el filme ‘XXY’*. *El País* 7 de enero de 2008.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico; cine y narratología*. Barcelona: Paidós
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GIMFERRER, Pere (2005). *Cine y literatura*, Barcelona: Seix Barral
- GOFFMAN, Erving (1997) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu.
- GOFFMAN, Irving (1998) *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GOFFMAN, Erving (2008). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

- GONZÁLEZ DE LEÓN, Leandro (2017). Trabajo, comunicación y democracia: Cooperativas de comunicación Audiovisual del Gran Buenos Aires Sur. En Molfetta, A. (org.) *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseo.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1973). *Semântica estrutural. Pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix/edusp. Mayoral.
- GRIMSON, Alejandro (1999). *Audiencias, cultura y poder*. Buenos Aires: Eudeba
- GUERRERO, Ed (1993). *Framing Blackness: the African American image in film*, Philadelphia. Temple: Editorial
- GUTIÉRREZ DELGADO, Ruth (2012). *Protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico*. Navarra: ÁMBITOS.
- HALL, Stuart (1997) *El espectáculo del 'Otro*, Quito: Editores/IEP-/Instituto Pensar/ Universidad Andina Simón Bolívar).
- HAYNER, Priscilla (1994) “*Fifteen Truth Commissions 1974 to 1994 a comparative study*” en Human Rights Quarterly, Vol. 16, número 4, noviembre, The Johns Hopkins University Press, pp. 597–655
- HEFFES, Alejandra y BERTONE, María Agustina (2015) “La perfección de la forma: Una mirada sobre Wakolda”. En: Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte 3: 116–139.
- HERNÁNDEZ, Juan (1993). *Cine y literatura. Una metáfora visual*. Madrid: Ediciones JC Rodríguez San Pedro.
- HUTCHEON, Linda (1991) *Poética de la posmodernidad*. Río de Janeiro: Imago.
- KATZ, Claudio (2015) *Neoliberalismo, Neodesarrollismo, Socialismo*, Buenos Aires: Batalla de Ideas Ediciones.
- KAISER, Susana (2010) *Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino*, Revista Crítica de Ciências Sociais.
- KNOBEL, Mauricio (2004) *La adolescencia normal. Un enfoque psicoanalítico*, México: Paidós educador.
- KRACAUER, Siegfried. (1995). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- KUHN, T.S. (2002). *El camino desde la estructura. Ensayos filosóficos, 1970-1993, con una entrevista autobiográfica*. Barcelona.
- LACLAU, Ernesto (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: FCE.
- LANDI, Oscar. (1984). *Cultura y política en la transición democrática*, Buenos Aires: Crítica y Utopía.
- LERER, Diego. (2009). *Nuevo Cine Argentino*. En Amatriain, I. Una década de Nuevo Cine Argentino. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.



- LÉVINAS, Emmanuel. (1976) *Difficile Liberté. Essais sur le judaïsme, livre de Poche*, Paris; Lilmod.
- LEVINAS, Emmanuel (1977). *Totalidad e Infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca:
- LÉVINAS, Emmanuel (1987) *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Salamanca: Sígueme.
- LÉVINAS, Emmanuel (1991) *De la existencia del existente*. Salamanca
- LÉVINAS, Emmanuel (2000) *La huella del Otro*, México: Taurus.
- LÉVINAS, Emmanuel (2000), *Ética e infinito*, Madrid: Graficas Rógar S.A.
- LÉVINAS, Emmanuel (2000), *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid. Trotta.
- LÉVINAS. Emmanuel (2005), *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, Madrid: Síntesis.
- LIFTON Robert (1986) *The Nazi doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*
- LIPPMAN, Walter (2003). *La opinión pública*, Madrid: Editorial Langre.
- LOTMAN, Iuri (1970). *La estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo. Trad. Victoriano Imbert.
- LUDMER, Josefina (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana,
- LUKÁCS, György (1963). *Significación actual del realismo crítico*. México: ERA.
- LUSNICH, Ana Laura (2009) “Introducción. Orígenes y desarrollo histórico del cine político y social en Argentina”, en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo, *Una historia del cine político y social en argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- MARTÍNEZ I SURINYAC, Gabriel (1998). *El guion del guionista. El desarrollo del guion desde la idea hasta el guion literario*, Barcelona: Editorial Cims.
- MCKEE, Robert (2002). *El Guion*. Barcelona: Alba.
- MCKEE, Robert. (2008). *El Guion: Sustancia, Estructura, Estilo y Principios de la Escritura Cinematográfica*. Barcelona: Alba editorial.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2008) *El mundo de la percepción*, México: Fondo de la Cultura Económica.
- MIGNOLO, Walter (2006) *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- MOGUILLANSKY, Marina y RE, Valeria (2006): “La crítica cinematográfica. Un pacto con el Nuevo Cine Argentino” en revista Question. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- MONTEAGUDO, Luciano (2002), “*La violencia social, a fuego lento*”, Página/12, 11/4/2002.
- MOULIAN, Tomás (1998), *Chile actual: anatomía de un mito*, LOM Arcis, Santiago de Chile.
- MULLALY, Laurence, (2009) “*La (est)ética del margen en el cine de Adrián Caetano*”, Université Michel de MONTAIGNE BORDEAUX, Pandora N°9 – 2009.

- MUROLO, Leonardo (2009) *Sobre los estereotipos de belleza creados por el sistema, impuestos por los medios de comunicación y sostenidos por la sociedad*. La Plata: Question.
- NEMIÑA, Pablo (2012). *Alcances de la reforma de la política de financiamiento y condicionalidad del FMI*. Problemas del Desarrollo. Revista Latinoamericana de Economía,
- NÉSPOLO, Jimena (2008). «Ricardo Piglia en clave rusa: ascetismo y falsificación», en J. Carrión (ed.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona: Candaya.
- NORIEGA, Gustavo (1999), “Bolivia”, Revista El Amante, año 8, número 82, enero de 1999.
- NORIEGA, Gustavo (2002), “Freddy toma soda”, Revista El Amante, año 11, número 120, abril de 2002.
- NORIEGA, Gustavo (2006), “La libertad”, Revista El Amante, año 15, número 167
- NORIEGA, Gustavo, (2009) “Israel Adrián Caetano/Adrián Israel Caetano”, en Historias extraordinarias-Nuevo cine argentino 1999-2008. PENA, Jaime: T&B Editores.
- PAGE, Joanna. (2007). Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo. En MOORE y WOLKOWICZ. (comp) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Librería.
- PANOZZO, Marcelo (2009). *El mainstream que nunca estuvo*. En Peña, J. (comp) Historias extraordinarias (p. 47). Buenos Aires. T & B EDITORES.
- PAZ GAGO, José María (2008). “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine”. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del editor, a partir de Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica 13 (2004), Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, UNED.
- PEÑA-ARDID, Carmen. (1999). *Literatura y Cine*. Madrid: Cátedra, S. A.
- PERALTA RAMOS, Manuel (2007) *La economía política argentina: poder y clases sociales (1930-2006)*. Buenos Aires: FCE
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2003). *La adaptación cinematográfica de textos literarios: Teoría y Práctica*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- PIGLIA, Ricardo (1997). *Plata quemada*. Argentina: Planeta.
- PIÑEYRO, Marcela (2002) “Voy siempre a contramano para contar la realidad” entrevista Patricio Chaina. Página 12
- PIÑEYRO, Marcelo (2017) entrevista Rodrigo González. Diario La tercera.
- PREMAT, Julio (2005). El gaucho-escritor, un héroe sin atributos un estudio de "Aballay" de Antonio Di Benedetto. Revista iberoamericana.

- PRIETO, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Tauro.
- PROPP, Vladimir (2011) *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.
- PUJOL, Sergio (2002). *La década rebelde: los años 60 en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- QUINTÍN (2003), “*Defensor del pueblo*”, Revista El Amante, año 12, número 129.
- RANZANI, Oscar (2011) Entrevista a Fernando Spiner, Aballay, el hombre sin miedo. 22 de junio 2011. Diario Página 12
- RAFECAS, Daniel (2012) *Historia de la solución final (Una indagación de las etapas que llevaron al exterminio de los judíos europeos)*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- RODRÍGUEZ, Alejandra (2015) *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial/Editor
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo (1968) *Historia social del gaucho*, Buenos Aires: Ediciones Maru.
- ROMERO, José Luis (2000). *Breve historia de Argentina*. Buenos Aires: Fondo cultura económica.
- ROCK, David, Argentina (2002) 1516-1988, Madrid: Alianza Editorial.
- RICOEUR, Paul (2008) *Fe y filosofía*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- RIFKIN, B. (1994). *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*, Nueva York: Peter Lang.
- RINESI, Eduardo (2011), “Notas para una caracterización del kirchnerismo”, en Debates y Combates, vol. 1, núm. 1, Argentina.
- RIVERA, Jerónimo (2007) *Personajes con sello colombiano* en Revista Anagramas vol. 11 # 6, Medellín: Universidad de Medellín.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio. (2004). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1945) 1811-1888 De la educación popular / por D. F. Sarmiento. Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SAVATER, Fernando (1998) *Ética para Amador*, Barcelona: Ariel.
- SCHOLZ, Pablo O. (2006), “Yo soy hijo de toda esa violencia”, entrevista a Rodrigo De La Serna, Diario Clarín, 16 de abril de 2006.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (2007), *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*, Buenos Aires: Picnic Editorial.
- SCHUMANN, Peter (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.

- SCHWEINITZ, Jörg (2011): *Film and stereotype: a challenge for cinema and theory*. New York, NY: Columbia University Press.
- SEGER, Linda (1993). *El arte de la adaptación: Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Buenos Aires: Ediciones Rialp.
- SEGER, Linda. (1999). *Cómo llegar a ser un guionista excelente*. Madrid: Rialp Ediciones.
- SEGER, Linda. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós comunicación.
- SEGER, Linda (2011). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid. Rialp.
- SEOANE, María (2003). *El saqueo de la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SOURIAU, Etienne (1940). *L'instauration philosophique*, Paris: Philosophical Review
- STRYKER, Susan O'Neal y SULLIVAN, Nikki (2010) *King's member, queen's body: Transsexual surgery, self-demand amputation and the somatechnics of sovereign power*.
- SVAMPA, Maristella (2005) *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires: Taurus.
- SVAMPA, Maristella (2008). "La disputa por el desarrollo: territorio, movimientos de carácter socio-ambiental y discursos dominantes". En: Maristella. Svampa. *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SVAMPA, Maristella (2009) *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*, M. Svampa y M. Antonelli (comp.), Buenos Aires: Editorial Biblos.
- TAL, Tal (2005) *Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka*. Revista chilena de investigaciones estéticas, N° 38.
- TARKOVSKI, Andrei (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.
- VALE, Eugene (1996): *Técnicas del guion para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa.
- VALENZUELA, Arturo (2004) "Latin American Presidencies Interrupted", *Journal of Democracy*, vol. 5, n° 4, octubre.
- VARESI, G. (2011). "Argentina 2002-2011: Neo-desarrollismo y radicalización progresista". *Realidad Económica*, N° 264. Buenos Aires. Argentina: IADE.
- VERARDI, Malena (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS.
- VILLAVICENCIO, Susana (1999). *Los contornos de la ciudadanía. Nacionales y extranjeros en la Argentina del centenario*. Argentina: Eudeba
- WELTEN, Anke (2007) "Dictatuur als prettig spannend avontuur" Skrien

- WOLF, Sergio (2005). *Cine/Literatura Ritos de Pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (1994) *Sociología de la Cultura*, Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (1997) *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península.
- WITTIG, Maurice (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales
- WOLF, Sergio (2002). *El nuevo cine argentino Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- ŽIŽEK, Slavoj (2003) *Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional*, Buenos Aires: Paidós.