

## El cine contemporáneo en el NOA: entre la ficción social y el documental

Fabián Soberón  
Universidad Nacional de Tucumán  
fsoberon2003@yahoo.com.ar

**Resumen:** Este trabajo considera películas argentinas producidas y estrenadas en la zona del NOA que proponen o tematizan conflictos sociales vinculados a las dos décadas del siglo XXI. Entendemos que estas películas se apropian de los conflictos sociales y producen una representación de los mismos que va más allá de ciertos lugares comunes que suponen que los grupos sociales están divididos según el criterio dicotómico que asocia a los pobres con los bárbaros y a los ricos con los civilizados. Las representaciones de los conflictos sociales de las películas analizadas cuestionan estos clichés y proponen una mirada diferente sobre los enfrentamientos sociales. En este sentido, *La mirada de Huguito* (Pablo Argañarás, 2005), *Stromata* (Pablo Argañarás, 2015), *El motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018), *Los dueños* (Agustín Toscano y Exequiel Radusky, 2012) y el documental *Zoco de la Buri Buri* (Lorena Jozami, 2017) procesan enfrentamientos sociales desde una mirada que rompe con las ideas de civilizado y bárbaro tradicionales y, a la vez, dan cuenta de ciertas particularidades sociales propias de la zona.

En este marco, consideraremos la propuesta filosófica del pensador Tzvetan Todorov a propósito de la dicotomía civilización y barbarie en la consideración de su pensamiento sobre las sociedades contemporáneas expuestas en el libro *El miedo a los bárbaros* (2014). Siguiendo la teoría de Todorov, nos proponemos analizar las representaciones de los conflictos sociales en cinco piezas audiovisuales contemporáneas. Consideramos que estas piezas dan cuenta de la diversidad estética del actual cine del NOA.

**Palabras clave:** cine – NOA – conflicto social – representación visual – estereotipo

**Resumo:** Este trabalho considera os filmes argentinos produzidos e lançados na área da NOA que propõem ou tematizam os conflitos sociais ligados aos primeiros anos do século XXI. Entendemos que esses filmes se apropriam conflitos sociais e produzir uma representação das mesmas para além de certos clichês que assumem que os grupos sociais são divididos de acordo com a abordagem dicotômica que associa os pobres com os bárbaros e rico em civilizado. As representações dos conflitos sociais dos filmes analisados questionam esses clichês e propõem uma perspectiva diferente sobre os confrontos sociais. A este respeito, *La mirada de Huguito* (Pablo Argañarás, 2005), *Stromata* (Pablo Argañarás, 2015), *El motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018), *Los dueños* (Agustín Toscano e Exequiel Radusky, 2012) e o documentário *Zoco de la Buri Buri* (Lorena Jozami, 2017) processo de conflitos sociais de uma perspectiva que rompe com as idéias de civilizado e bárbaro tradicional e, ao mesmo tempo, perceber certas peculiaridades sociais da área.

Neste contexto, vamos considerar o proposta do pensador filosófico Tzvetan Todorov sobre a civilização ea barbárie dicotomia em consideração o seu pensamento sobre as sociedades contemporáneas expostas no *El miedo a los bárbaros* (2014). Seguindo a teoria de Todorov, propomos analizar as representações de conflitos sociais em cinco obras audiovisuais contemporáneas. Consideramos que essas peças dão conta da diversidade estética do atual cinema NOA.

**Palavras-chave:** cinema - Noroeste argentino - conflito social – visual representation – estereótipo

**Abstract:** This essay analyzes Argentinian films focused in social conflicts during the early decades of XXI century, that are produced and released in the NOA area. We understand that these films works with social conflicts and produce a representation of them that goes beyond certain commonplaces that assume that social groups are divided according to the dichotomous criterion that associates the poor with the barbarians and the rich with the civilized. The representations of the social conflicts of the analyzed films question these clichés and propose a different perspective on the social confrontations. In this sense, *La mirada de Huguito* (Pablo Argañarás, 2005), *Stromata* (Pablo Argañarás, 2015), *The motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018), *The owners* (Agustín Toscano and Exequiel Radusky, 2012) and the documentary *Zoco de la Buri Buri* (Lorena Jozami, 2017) process social confrontations from a perspective that breaks with the traditional ideas of civilized and barbarian and, at the same time, point out certain social peculiarities of the NOA area.

In this context, we will consider the philosophical proposal of Tzvetan Todorov about civilization and barbarism dichotomy in contemporary societies exposed in the book *El miedo a los bárbaros* (2014). Following Todorov's theory, we intend to analyze the representations of social conflicts in five contemporary audiovisual pieces. We consider that these films reveal some aspects of the aesthetic diversity of the actual NOA cinema.

**Key-words:** cinema - Argentinian Northwest - social conflict – visual representation – stereotype

*“Si un escritor se define como regional está, de antemano, impidiéndose tratar y observar cosas del vasto mundo que lo rodea. Si se autodefine como regional se ocupará solamente de la región”.*

Juan José Saer<sup>1</sup>

*En cierta época se hablaba de "Literatura regional", cuando se hablaba de lo que se escribía en el "interior" del país. (Interior de qué, me pregunto.) Y se suponía que había imperativos que los libros escritos por quienes no vivían en la ciudad de Buenos Aires debían respetar. Un escritor santafesino, por ejemplo, debía tener como personajes a habitantes de la isla, por ejemplo. El color local, que le dicen. Pero eso no es todo: se supone que los procedimientos narrativos utilizados por el escritor regional debían ser más bien rudimentarios. Una construcción sofisticada, trabajada, debía dejarse para, supongo, los que vivían en Buenos Aires o en otros países. Ese prejuicio fue destruido por un escritor como Saer, que habló de todos, con los procedimientos narrativos más elaborados.*

Raúl Beceyro<sup>2</sup>

## Introducción

La situación de la producción de cine en las provincias del llamado NOA tiene un suelo común: durante el siglo XX la realización de films es escasa si la comparamos con la proporción de películas estrenadas en los primeros años del siglo XXI. Este fenómeno se ha generado por diversas razones. Aunque no es un asunto que no proponemos dilucidar en este trabajo, haremos una breve referencia al problema: podríamos decir que la escasez de películas en el siglo XX está vinculada con la falta de apoyo económico desde el Estado y con la inexistencia de financiamiento privado del audiovisual en las provincias del norte. A su vez, si bien en Tucumán hubo desde los primeros sesenta un canal universitario de televisión y un Instituto Cine fotográfico, no existieron en las otras provincias del NOA instancias concretas de formación profesional en materia audiovisual. Esto contribuyó, nos parece, a la escasez de producción audiovisual en la zona. Sin ninguna duda, la inexistencia de un campo audiovisual sólido en el norte no solo responde a la nula inversión por parte del Estado en promocionar la producción audiovisual pero es claro que esta falta tuvo su efecto en la reducida producción de películas.

En este marco, el análisis de películas estrenadas en las primeras décadas del siglo XXI tiene el plus de que se trata de films que de alguna forma remedan la falta anterior y que proponen una apertura audiovisual que antes no existía. La producción creció de una forma exponencial debido a que en los primeros años del siglo XXI el Estado acompañó con concursos del INCAA y a que se empezó a generar un incipiente campo audiovisual. Los films contemporáneos son muchos en relación con lo previo y, además, implican un aporte significativo desde el punto de vista estético en el marco de la mínima tradición cinematográfica del NOA. Las películas estrenadas en las dos primeras décadas del siglo XXI han alcanzado un nivel de recepción y de circulación privilegiados, sobre todo si lo comparamos con la situación del cine anterior.

1 Piglia, Ricardo y Saer, Juan José (2010) *Diálogo*, México: Mangos de hacha.

2 Beceyro, Raúl (2015) *Cine y Región*, Santa Fe: Universidad del Litoral.

Este trabajo considera películas argentinas producidas y estrenadas en la zona del NOA que proponen o tematizan conflictos sociales vinculados a los primeros años del siglo XXI. Entendemos que estas películas se apropian de los conflictos sociales y producen una representación de los mismos que va más allá de ciertos lugares comunes que suponen que los grupos sociales están divididos según el criterio dicotómico que asocia a los pobres con los bárbaros y a los ricos con los civilizados. Las representaciones de los conflictos sociales de las películas analizadas en este trabajo cuestionan estos clichés y proponen una mirada diferente sobre los enfrentamientos sociales. En este sentido, *La mirada de Huguito* (Pablo Argañarás, 2005), *Stromata* (Pablo Argañarás, 2015), *El motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018), *Los dueños* (Agustín Toscano y Exequiel Radusky, 2012)<sup>3</sup> y el documental *Zoco de la Buri Buri* (Lorena Jozami, 2017) procesan enfrentamientos sociales desde una mirada que rompe con las ideas de civilizado y bárbaro tradicionales y, a la vez, dan cuenta de ciertas particularidades sociales propias de la zona<sup>4</sup>.

3 Las películas realizadas por los directores tucumanos Exequiel Radusky y Agustín Toscano aún no han sido incluidas en las historias del cine publicadas en la Argentina. Ni siquiera hay referencia a *Los dueños* en *100 años de cine en Tucumán 1916-2016*, de Ricardo Brunetti, publicada en Tucumán en 2016.

4 En el capítulo “Discusión sobre el concepto de zona”, de su libro *La mayor* (1995), Juan José Saer cuestiona el concepto de región en boca de uno de los personajes: “no hay regiones... es más bien difícil precisar el límite de una región... Pongamos por ejemplo dos regiones: la pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias. ¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente?” El texto de Saer pone en entredicho no sólo el concepto de región sino que, además, propone un argumento para pensar cómo hacemos para medir las regiones. En el planteo de Saer aparece la cuestión acerca de las complejas relaciones entre geografía y cultura. ¿Qué relaciones hay entre los accidentes geográficos y el cine? Es decir, ¿el cine de Córdoba o Mendoza es diferente porque ha sido realizado en esos espacios o desde esos espacios? ¿Debemos concluir, como quería Montesquieu, que la geografía determina la cultura? Creemos que es necesario desactivar esta ligazón. Y creemos que la geografía no determina el carácter experimental de una novela o película o la estética del cine. Una película –como hecho estético– depende menos de la geografía que de la producción, la fotografía, la dirección de actores, la puesta en escena, en suma. Proponer el concepto de zona no implica negar el estudio de las características de una zona determinada. Es decir, sustituir el concepto de región por el de zona no implica considerar que no existen características o particularidades zonales. En este sentido, me parece fundamental llevar adelante un estudio o una investigación de las zonas marginales (respecto del centro) considerando precisamente las características diferenciadoras de cada zona. Lo que queremos sostener y realizar es precisamente un estudio de casos en los que no solo podamos analizar las peculiaridades de la zona (y en este sentido mostrar las diferencias entre las zonas a través de las películas) sino también pensar de qué forma lo particular puede ser visto como índice de lo universal o de aquello que va más allá de lo particular. Esto significa pensar, con Dilthey, que cada zona conlleva características que les son propias pero que no agotan la riqueza o la expresividad de la zona. Antes bien, el análisis de los casos de películas mostraría que la especificidad de la zona es una especie de vehículo para mostrar y analizar rasgos que trascienden las zonas.

Para nosotros es importante pensar la historia y la tradición cinematográfica desde las zonas marginales o excéntricas de la producción cinematográfica. Es decir, nos interesa estudiar las zonas culturales en la que casi no existe una tradición de producción audiovisual o bien es muy reciente la producción. En la zona norte del país, esto se relaciona con la forma de encarar la narración y, también, con los personajes y lugares que toman los directores para su cine. En este sentido, discutir el rol de la provincia o de las provincias implica considerar ventajas y desventajas. Desde el punto de vista de las desigualdades, está claro que la producción de películas en Tucumán o en Salta –por mencionar sólo dos provincias del norte grande– implica una clara dificultad desde la producción. En todo caso, un elemento que diferencia notoriamente el cine realizado en las provincias del cine realizado en la metrópoli es el de las condiciones de producción, entendiendo este concepto en su sentido más amplio. Víctor Arancibia, en *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual*, analiza de qué forma se reconfiguró el mapa de producciones audiovisuales en el período 2003-2013. El autor nos dice que “A lo largo de estos años, la producción acompañó estos procesos, dando cuenta de las nuevas representaciones de los territorios y de las identidades a la vez que fue poniendo en escena la disputa simbólica de contenidos ahora localizados en las culturas provincianas...” (2015, 10). Por eso mismo, es necesario profundizar el estudio de los modos y de las retóricas de las producciones realizadas en las provincias considerando las asimetrías existentes entre centro y márgenes y las recientes modalidades de configuración del cine contemporáneo de la zona.

A partir de estas ideas, la hipótesis de este trabajo es que las películas estudiadas en este artículo cuestionan la representación tradicional de los conflictos sociales en las provincias y en la región (esa idea que sugiere que en las provincias los grupos sociales son inéditos a sí mismos y responden a un patrón determinista de enfrentamientos sociales) y, a la vez, dan cuenta de ciertas particularidades de los conflictos sociales de la zona poniendo en entredicho la dicotomía de civilización y barbarie. Es decir que desmontan la idea esencialista de clase y representan rasgos que atraviesan las prácticas sociales del NOA.

Las propuestas de los directores Agustín Toscano, Exequiel Radusky, Pablo Argañarás y Lorena Jozani exponen una diversidad estética que, de alguna forma, da cuenta del micromapa diverso del cine contemporáneo en las zonas argentinas. Si bien se trata de cuatro filmes ficcionales y de un documental, en los cinco filmes analizados podremos ver modos de pensar y de hacer cine que invocan prácticas culturales y sociales de la zona a la vez que cuestionan una idea naturalizada sobre el sector social de los grupos bajos. El director Pablo Argañarás cuenta en su haber con dos largometrajes y once cortometrajes ya realizados y estrenados. Desde la ciudad de Santiago del Estero ha desarrollado una carrera casi en solitario desde los años noventa. Agustín Toscano proviene del ámbito del teatro y se ha iniciado como director con la realización de su opera prima codirigida con Exequiel Radusky. Si bien la película *Los dueños* tuvo una difusión y una repercusión que excedió el ámbito de la provincia y de la región, podríamos decir que *El motoarrobador*, la segunda película de Toscano y la primera realizada de forma solitaria como director, alcanzó una repercusión inédita en el ámbito del cine producido desde la zona NOA. El documental *Zoco de la Buri Buri*, realizado por Lorena Jozami, es una pieza singular. Contiene elementos propios del documental clásico y, a la vez, incorpora elementos de la ficción. Se trata de una pieza audiovisual que recupera textos literarios de Jorge Rosenberg, autor que ha sido la inspiración y el motivo del *Zoco de la Buri Buri*.

En este marco, consideraremos la propuesta filosófica del pensador Tzvetan Todorov a propósito de la dicotomía civilización y barbarie en la consideración de su pensamiento sobre las sociedades contemporáneas expuestas en el libro *El miedo a los barbaros* (2014). Siguiendo la teoría de Todorov, nos proponemos analizar las representaciones de los conflictos sociales en las cinco piezas audiovisuales mencionadas. Consideramos que estas piezas dan cuenta de la diversidad estética del actual cine del NOA<sup>5</sup>.

5 No consideraremos en este trabajo la extensa producción del director salteño Alejandro Arroz ni estudiamos la producción de Bárbara Sarasola Day y de Daniela Seggiaro. Tampoco consideraremos la serie para televisión "Muñecos del destino". De este modo, podríamos decir que este trabajo no abarca la totalidad de las realizaciones contemporáneas del NOA. No es ese el objetivo del presente artículo.

***La mirada de Huguito* (2005), dir. Pablo Argañaraz**

Tzvetan Todorov realiza una síntesis de las concepciones antiguas de bárbaro en *El miedo a los bárbaros* (2014: 30-33). Dice que los bárbaros son los que transgreden las leyes más fundamentales de la vida común, son los que marcan una auténtica ruptura entre ellos y los demás (recurren a la violencia con los enemigos; cuelgan a los enemigos), realizan actos impúdicos delante de la gente; por ejemplo, mantienen relaciones sexuales en público (para esos actos no consideran el pudor) y viven en familias aisladas, no conocen el orden social, y, de algún modo, viven bajo alguna forma de tiranía.

Para Todorov, el bárbaro es ese otro que no comparte mi manera de ver el mundo, de organizar la sociedad, de pensar las buenas costumbres (sexualidad, etc.), aquel que transgrede las reglas básicas del buen vivir. Para los griegos eran bárbaros los que no tenían la misma lengua y aquellos que no compartían el régimen político (la democracia).

Nos parece importante pensar las relaciones entre civilizados y bárbaros no como una oposición entre un país y otro (como en el caso de la Grecia clásica) sino dentro de la misma comunidad. Es decir, cómo los ciudadanos de una zona consideran bárbaros a otros ciudadanos dentro de la misma ciudad o zona. Así, por ejemplo, podemos ver cómo los grupos adinerados de una sociedad tratan o consideran como bárbaros a los sectores marginados económicamente. ¿Cuál es el factor que lleva a un grupo a considerar como bárbaro a otro? ¿Se trata solo de una diferencia económica?

En *La mirada de Huguito*, los bárbaros son Huguito y su padre y deben pagar sus cuentas ante unos civilizados (la policía, entre ellos) que los obligan a seguir siendo marginados y a realizar prácticas bárbaras (como comer carne de caballo) debido al aislamiento al que se ven sometidos por la exclusión económica. Ahora bien, ¿Huguito y su padre eligen ser bárbaros? ¿Tienen oportunidad de resistirse a la barbarie? Nos parece importante pensar los conflictos que viven los personajes a partir de estas categorías para reflexionar sobre los modos que tiene el cine de la zona de representar la cuestión de los excluidos y sobre cuáles son las maneras por las cuales los ciudadanos se convierten o son determinados a convertirse en el otro irreconciliable (en el bárbaro) que no tiene escape de su barbarie. Argañaraz nos presenta el drama de Huguito y su familia con la intención clara de que repensemos en las formas de estigmatización de los pobres en la zona NOA del siglo XXI.

Con un sesgo realista, documentalista, *La mirada de Huguito* es el primer largometraje ficcional de Pablo Argañaraz. En esta película están los elementos que caracterizan su cine: una preocupación por mostrar las dificultades económicas de los sectores carenciados de la provincia de Santiago del Estero con un tratamiento documentalista que lo vincula con la estética neorrealista del cine italiano. En este film de 2005, el

director pone en escena la vida ruin de una familia pobre de los márgenes de la ciudad de Santiago. La película pone el foco en la rutina diaria de un niño (Huguito) y de su padre para conseguir el alimento. Como ocurre en una parte de las películas que cultivaron algunos rasgos estéticos del cine neorrealista, las actuaciones y los escenarios abrevan en ese tono “naturalista” que ha caracterizado a una parte importante de ese cine. El mérito de la película de Argañarás no radica en las actuaciones deslumbrantes o en la puesta en escena sino más bien en la posibilidad de documentar ese recorte de la realidad que otros cines argentinos no muestran. La mirada de Argañarás toma la mirada de Huguito como un caso testigo de los múltiples casos de niños y familias que apenas sobreviven en los barrios marginales de las ciudades provinciales.

La secuencia que da inicio a la película propone una serie de tomas que representan las diversas actividades de niños y adultos entre los basurales, las calles de tierra y las inexistentes veredas del barrio. La cámara realiza paneos y planos fijos que buscan radiografiar esa realidad sin alterar el color o la textura de la imagen. La secuencia inicial funciona como un proemio audiovisual basado en la estética de la transparencia, esa propuesta cinematográfica anti espectáculo que fue caracterizada por Ángel Quintana en *El cine italiano: 1942-1961* a propósito del Neorrealismo italiano. Es decir, se trata de una imagen cruda, concebida como documento, sin tratamiento o reformulación en la etapa de posproducción. Hay un uso notorio de la cámara en mano, como si la frescura de la toma espontánea fuera a mostrar con menos artificio la realidad cruda de los sectores marginales. Las primeras tomas no evitan el contraluz y tampoco la vibración de la toma debido al uso de la cámara en mano. Como en algunas películas italianas del neorrealismo, los personajes que aparecen en el encuadre no son actores y, quizás, ni siquiera saben que han sido grabados con la cámara. Esta decisión en el rodaje reafirma el tono documentalista de la primera película de Argañarás. La secuencia inicial de imágenes está acompañada por un solo de piano que refuerza el sentido dramático que ya de por sí contienen las imágenes.

Huguito se caracteriza como personaje más por lo que desea que por lo que hace. En la primera parte de la película, Huguito camina por la peatonal y se detiene en una vidriera. Mira el juguete que no puede comprar. Luego, asiste al hipódromo y sigue la trayectoria de un caballo de carreras. El padre es un changador, un obrero que tiene un carro tirado por un caballo. El caballo del padre es una especie de ídolo de Huguito. El niño ve en él la posibilidad de emulación de un caballo de carreras. El padre lleva a Huguito cuando hace las “changas”, los trabajos rápidos por encargo, esos trabajos que apenas le sirven para sostener el alimento.

El personaje de Huguito no está encarnado por un actor sino por un niño que pertenece a la zona marginal que la película retrata. Argañarás refuerza su vinculación con el neorrealismo a través de la selección de las personas que “actúan” en la película. El niño y algunos extras forman parte de la realidad filmada: no

son actores ni pertenecen al ámbito de la ficción. Forman parte de la realidad extrafílmica y esa es la razón por la que el director ha decidido incorporarlos en la ficción. Antes del paseo por el hipódromo, Huguito y su padre cargan escombros en el carro. La toma registra en planos cortos el acto de carga. Luego, cuando llegan al borde del río, el padre de Huguito empuja los ladrillos y los convierte en escombros. Las tomas son fijas y recortan la realidad focalizándose en las acciones del padre y en la actitud contemplativa de Huguito. Si bien el personaje de Huguito tira unos pedazos de escombros en el río, la acción transcurre en silencio, con una actitud posterior de contemplación por parte del padre. Se trata de planos cortos y “desprolijos” que representan la realidad sin edulcorado ni esteticismo. La cámara de Argañarás es despojada y directa, al punto de que no hay ningún tratamiento de la imagen que mejore los parámetros visuales. Los registros evitan el esteticismo y este rasgo conecta claramente la propuesta estética con el grupo documentalista del neorrealismo italiano, según fue analizado por Quintana en *El cine italiano, 1942-1961: del Neorrealismo a la modernidad*<sup>6</sup>.

La madre de Huguito es una señora callada que cuida a Huguito y que se dedica a las tareas de la casa. La familia vive en los márgenes miserables de la ciudad.

¿Qué conflicto enfrenta Huguito y su padre? El padre no consigue una nueva changa. El alimento escasea. No tienen ni siquiera para el pan del día. El carro circula por las calles nocturnas de la ciudad casi como un vagabundo en vela. Huguito contempla la comida que los ciudadanos disfrutaban en las mesas de los bares como un manjar inaccesible. En los recorridos repetidos del carro por el centro de la ciudad, la cámara se queda en el carro y realiza un breve *travelling* de los espacios de sociabilidad de los lugares de comida y reunión en la ciudad, esos lugares inaccesibles para Huguito y su padre.

En las siguientes escenas, el padre se ve obligado a matar al caballo, el amado caballo de Huguito. Realiza el acto a escondidas, evitando que su hijo contemple la acción. La escena del “crimen” sigue una lógica de expresividad creciente a través del montaje de los planos. En primer término, hay un plano de conjunto del caballo con el padre al costado. El siguiente plano es un plano medio que destaca el sufrimiento del padre frente al acto que está a punto de cometer. El tercer plano es un detalle del ojo del caballo, con la clara intención de mostrar, a través de la sinécdoque, el dolor del animal. Esta sucesión de planos está acompañada por una música que intensifica la situación dramática. Se podría decir que la forma compositiva de la pieza no pertenece al orden estético de lo mostrado en las imágenes. Se trata de una música sintetizada, abstracta, que, si bien no distrae, genera un efecto extraño, de acercamiento y de alejamiento de la diégesis. Luego de la muerte del animal, comen carne de caballo. Huguito le siente un gusto extraño pero el padre lo obliga a ingerir el “único alimento”.

6 Quintana analiza dos subgrupos dentro del Neorrealismo italiano. Estos son: el grupo de los documentalistas y el grupo de los esteticistas. Quintana, Ángel. 1997. *El cine italiano 1942-1961: del Neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Al día siguiente, la policía busca al padre. Lo acusan de haber violado una ley al haber matado al caballo. Lo encarcelan. La vida de la familia llega al extremo de la pobreza: no tienen alimento y el padre, proveedor de lo mínimo, está preso. ¿A quién se enfrenta el padre y Huguito? En *La mirada de Huguito*, el padre no se enfrenta al patrón (ya que no tiene) ni a la burguesía. Podríamos decir que el oponente de este hombre derrotado es el sistema, es la sociedad en su conjunto. La película muestra la lucha sin sentido que lleva adelante el padre de Huguito. La sociedad le da la espalda al hambre y al desasosiego de la familia. En las diversas secuencias y escenas en las que el padre no consigue trabajo, las imágenes están acompañadas por una música triste que acentúa el carácter irremediable y melancólico de la derrota. El padre se enfrenta así (y lo vemos y escuchamos a través de las imágenes y los sonidos) a una sociedad que le da la espalda. El director adopta el primer plano para el momento culmine en las diferentes situaciones que marcan el camino del fracaso: primer plano tanto del rostro del padre como de Huguito. En las sucesivas escenas, el dolor y la tragedia no están matizadas ni encubiertas sino que están escritas con una cámara que no ahorra los planos detalle sino que, por el contrario, pone al descubierto el estado de desolación de los personajes con el énfasis de la música y del tratamiento visual. Por ejemplo, antes de que el padre de Huguito corte la cabeza del caballo, la cámara se demora inusualmente en un primer plano que recoge la cara sufriente del padre que abraza al caballo antes de la estocada final. Este plano insiste en la duración de la espera, de la agonía, podríamos decir: nos muestra lo que ya suponemos y se demora para aumentar el dolor del personaje y la expectativa del espectador frente a lo irremediable.

Claramente, el director Argañarás muestra un conflicto irresoluble entre el changador que busca trabajo y no lo consigue y la sociedad que naturaliza la pobreza de los obreros marginales. La película desmonta el lugar del pobre como bárbaro en la medida en que insiste en el carácter del pobre como un sujeto que ha sido condenado por la sociedad a ser pobre, como alguien que no puede escapar a esa condición. Es decir, ser pobre no es haber elegido la pobreza (ni la barbarie) sino no tener otra posibilidad de elección. Comer carne de caballo no es una decisión del bárbaro sino es la única respuesta al camino sin salida de la hambre y de la falta de trabajo. La película de Argañarás denuncia el camino sin escape de la familia de Huguito y, a través de este gesto, muestra que la barbarie es, curiosamente, un rótulo que le asigna la misma sociedad que no le brinda otras posibilidades frente a la pobreza. *La mirada de Huguito* propone al espectador enfrentarse a aquello que vive a diario pero que, quizás por ver el conflicto en la pantalla del cine, eso lo ayude a reflexionar o a revisar la “barbarie” naturalizada.

### ***Los dueños* (2012), dir. Agustín Toscano y Exequiel Radusky**

Todorov refiere otra manera de concebir a la barbarie en otro capítulo de *El miedo a los bárbaros* (2014: 38): “La barbarie es resultado de un rasgo humano del que parece ilusorio esperar que algún día llegue a erra-

dicarse definitivamente”<sup>7</sup>. La barbarie, entonces, no está afuera (en otro absoluto) sino en el propio ser humano. La barbarie no es inhumana. Al menos que postulemos, como dice Romain Gary, citado por Todorov, que “ese lado inhumano forma parte de lo humano. Mientras no reconozcamos que la inhumanidad es humana, seguiremos contándonos mentiras piadosas” (Id: 39). Si seguimos este razonamiento, la barbarie no es un rasgo del otro absolutamente diferente sino una característica del ser humano. Todos los humanos (más allá de nuestra pertenencia a un determinado sector social) tenemos un rasgo bárbaro.

*Los dueños* marca ese arco problemático, el arco que va de una concepción clásica de la barbarie (tal como la entendían los griegos antiguos) a la barbarie entendida como un rasgo humano. Al comienzo de la película, los grupos están claramente diferenciados y marcados. Los civilizados son los dueños. Los bárbaros son los empleados. Sin embargo, a medida que se desarrollan los sucesos, la barbarie deja de estar depositada en unos sujetos y pasa a ser un rasgo constitutivo de ambos grupos sociales. Tanto los dueños como los empleados están atravesados por los rasgos de las “salvajes pasiones” y buscan denodadamente su objetivo con el bárbaro a cuestas. Pía, la “dueña”, se ha separado de su esposo (después de haberlo traicionado) y cerca del final seduce a uno de los empleados. El empleado tiene un objetivo y se valdrá de cualquier medio para alcanzar su meta. Es decir, tanto Sergio como Pía adoptan comportamientos bárbaros, si aceptamos que la barbarie, según la propuesta de Todorov, no es un rasgo de un otro absoluto que realiza comportamientos extraños sino una característica del ser humano en la vida del siglo XXI. De este modo, los directores desmontan la idea clásica de bárbaro asociada al pobre y nos plantean otro modo de concebir la civilización y la barbarie en el marco de la sociedad de consumo de inicios de siglo XXI en los alrededores de la zona NOA.

Con una estética naturalista, la película realizada por Toscano y Radusky trabaja el drama rural desde una perspectiva de lucha de clases. Se podría decir que *Los dueños* propone, desde el título, el enfrentamiento de grupos sociales que tienen intereses y miradas diferentes. Los dueños, los burgueses, los propietarios de una casa de campo usufructúan ese bien patrimonial y se pelean por ello. Las personas que hacen los servicios son habitantes de la casa pero no son los dueños. Podríamos decir que la película plantea desde el inicio un conflicto que Marx había visto como una constante en la historia de los hombres. Los dueños del capital, de la casa, luchan entre ellos por mantener el bien, el capital. Los trabajadores, en este caso un trío de “perejiles”, son explotados por los dueños. ¿Qué tensiones desarrollan la trama de la película? En términos generales, los empleados rurales van, poco a poco, apropiándose del principal bien, la casa, y, hacia el final, los cruces entre el deseo de la burguesía y los intereses de los pobres llevan a una situación impensada. Es decir, la trama trabaja con el conflicto entre los intereses de grupos antagónicos. En la última parte

7 Agrega Todorov: “(La barbarie) está tanto en nosotros como en los otros. Ningún pueblo ni individuo está inmunizado contra la posibilidad de llevar a cabo acciones bárbaras. El hombre prehistórico que mata al vecino de la cueva de al lado, Caín asesinando a Abel, el tirano contemporáneo que tortura a sus adversarios, todos participan de la misma pulsión bárbara, la de un sentimiento de rivalidad asesina que hace que neguemos a los demás el derecho a acceder a las mismas ventajas y a los mismos bienes de los que quisiéramos disfrutar nosotros” (2014: 38).

del drama, los intereses se cruzan y cambian de signo. Pareciera que a la dueña, Pía, le interesa lo que tiene uno de los pobres y que el muchacho rechaza, en cierta forma, el deseo de la dueña.

Claramente, la puesta de cámara realista fortalece el enfrentamiento de grupos. No busca dar un toque extraño a lo que sucede delante de la cámara sino que funciona como una ventana abierta al mundo de la vida. El cine, en esta película, le da lugar a la vida. El cine se enfoca en narrar la historia del modo más transparente posible.

La película se inicia con un plano secuencia centrado en el primer plano del personaje de Pía, la mujer que será clave en el desarrollo de la trama. A su vez, la película termina con planos que destacan el lugar de Pía, también hacia el final. De modo que podríamos decir que desde el punto de vista del uso de los planos, la película destaca y se centra en Pía, como un modo de elaborar, a través de la sinécdoque, el conflicto que enfrenta a los personajes. Ella encarna el polo de atracción y de rechazo del conflicto social.

Luego del plano secuencia que abre la película, sigue un plano general en el que se ve al taxi que conduce a Pía a una casa de campo. El taxi sale de cuadro y Pía queda sola. Habla por teléfono y pide que la busquen. Está perdida. No encuentra la casa.

Por corte directo, luego vemos una serie de planos más cerrados de tres personajes (Sergio, Alicia y Rubén) que están dentro de la casa. Después sabremos que ellos ocupan la casa sin permiso y que son empleados de los dueños. Desde las escenas iniciales, vemos, entonces, a través del contraste de espacios y planos (abiertos y cerrados) el conflicto social que organiza la trama de *Los dueños*. Luego Pía es recibida por su hermana y entran a la casa. Mientras tanto, los tres empleados escapan de la casa y se instalan en su reducto apartado, en su casilla de subordinados. Sergio, uno de los empleados finge estar trabajando y se acerca cauteloso a la entrada de la casa cuando llegan Pía y su hermana.

## Conflicto social

A diferencia de *La mirada de Huguito*, el conflicto social en *Los dueños* adquiere otro cariz. Se trata de un enfrentamiento social velado, sutil, moroso.

Los directores de *Los dueños* proponen claramente un enfrentamiento material, económico y cultural. Pero no se trata del conflicto social clásico. Los pobres no quieren hacer la revolución ni están interesados en destruir los bienes de la clase burguesa. Sólo quieren o desean los bienes de consumo, los placeres del grupo acomodado. En este sentido, *Los dueños* trabaja con un esquema narrativo que se asienta en la sociedad de fines de siglo XX y comienzos del siglo XXI: la sociedad de consumo. Se trata, entonces, de un dra-

ma social con enfrentamiento sutil, incluso sin sobresaltos. El film se permite el humor tenue, chispazos de humor que dosifican el drama que se entreteje en la pantalla.

En cuanto a la composición de imagen, la película trabaja con un tratamiento clásico. No hay rupturas ni propuestas innovadoras. La cámara está al servicio de la puesta en escena y de la narración. Con ángulo normal, con escasos movimientos de cámara, el punto de vista de la narración audiovisual busca una neutralidad que roza con el punto de vista naturalista. La representación de la realidad inquiera los conflictos desde la elisión y desde cierta morosidad en los planos y en algunos paneos suaves. Por ejemplo, cuando la cámara sigue a los personajes que quieren atrapar a una chancha o cuando llega Don Héctor a la casa de campo o cuando Pía y su marido se suben a un taxi (y anuncian que regresarán al día siguiente). En la mayor parte de las escenas, la narración audiovisual se define por la búsqueda de transparencia y por tratar a los conflictos humanos como parte del teatro de la vida. Es decir, el centro de la puesta no está en la búsqueda del plano diferente o en el encuentro de un encuadre exótico sino que lo crucial es el modo en que se relacionan entre sí los humanos retratados en la película. Así, la puesta en escena está al servicio del drama. Quizás como se trata de la primera película de ambos realizadores, no corrieron riesgos desde el punto de vista de la puesta de cámara. En todo caso, la cámara sigue a los actores. Y es necesario destacar este aspecto: los directores desarrollan un trabajo meticuloso con la dirección de actores. Son los actores los que le otorgan los matices al conflicto social, a la lucha de grupos sociales. ¿Cómo se definen los grupos? La respuesta viene de la mano de Marx: por la relación que mantienen con el capital. Los dueños se mueven en un espacio propio, privilegiado, cómodo. Los empleados, en cambio, dependen de los dueños y precisamente le arrebatan a los dueños el espacio cuando estos no se encuentran en posesión de los bienes. Cuando Pía y su marido se sube a un taxi y se retiran de la casa por un día, Rubén roba alimentos de la heladera y le propone a Sergio ver una película en la casa. Sergio se niega y, en cambio, se mete en la pileta con su novia Daniela. Estas escenas están narradas con planos cerrados, paneos cortos y con una iluminación que refuerza el sentido del robo: acciones que deben ser hechas a escondidas de los dueños. No hay travellings ni movimientos bruscos ni cámara en mano. La cámara sigue a los personajes con tomas fijas y con paneos medidos y calculados.

En la escena siguiente, Sergio y su novia Daniela están tirados en la cama. Rubén se deleita con un rifle. En un instante, escuchan que un auto se estaciona. Se alistan rápidamente. La cámara permanece fija con un ángulo a la altura de los personajes que han estado en la cama. Luego vemos cómo entran Gabriel y la hermana de Pía. Rubén se esconde detrás de las ruedas del tractor. Es aquí, en este instante, en el que la cámara sale de su posición habitual y es colocada a la altura de los ojos de Rubén como toma subjetiva. La cámara tiembla emulando el movimiento de la mirada de Rubén. Con la subjetiva de Rubén, advertimos que Sergio y Daniela se han subido al techo como forma de escape rápido. Por lo demás, la escena sigue con los movimientos controlados y medidos.

A la noche, los dueños (las dos parejas formadas por Pía y su marido; Gabriel y su esposa) salen para una fiesta de casamiento. Los empleados toman la casa nuevamente. El plano que define la invasión es clave: se trata de un plano general con un leve movimiento. Ni bien el auto parte (se mueve hacia la derecha) y sale del encuadre, los empleados salen desde atrás de los árboles oscuros y caminan hacia la casa (hacia el lado izquierdo del encuadre), como si se tratara de ladrones.

La película de Radusky y Toscano trabaja con los modos de posesión y hurto de la casa, de los bienes de consumo. La película expone, de manera rotunda, las maneras de enfrentamiento entre los que disfrutan del confort y aquellos que aspiran a tener lo que otros poseen. Y, sobre todo, *Los dueños* muestra cómo los dueños y los empleados están atravesados por pasiones bárbaras que los llevan cometer acciones que no pueden controlar. Es decir, siguiendo a Todorov, los dueños y los empleados tienen comportamientos bárbaros. La barbarie es un rasgo de la condición humana, ese rasgo del que parece ilusorio desprenderse o escapar.

### ***Stromata* (2017), dir. Pablo Argañarás**

Si seguimos la conceptualización propuesta por Todorov, en *Stromata* los bárbaros no son los que están enfrentados a los civilizados sino que la barbarie está diseminada en los diferentes sectores sociales. Cada sector social tiene una dosis diferente de barbarie, podríamos decir. En el segundo largometraje de Argañarás, la barbarie es el efecto expansivo de un rasgo humano que atraviesa a los diversos sectores sociales. Este rasgo humano no es exclusivo de un grupo social sino que puede pensarse como una característica epocal del ser humano en esta etapa de la historia. La barbarie no está en el pobre como una estigmatización social contemporánea, en un afuera supuesto por el *statu quo* del postcapitalismo, sino en los diversos grupos que conforman la sociedad.

La escena que abre la película *Stromata*, de Pablo Argañarás, describe un asalto en una casa pobre de un barrio marginal de Santiago del Estero. La escena se inicia con un plano general del cielo y la luna. Luego se suceden una serie de primeros planos del rostro del bebé y del hombre que lo atiende. Mientras la cámara se queda con el plano entero del bebé, escuchamos fuera de campo los gritos de los asaltantes y el disparo. En el plano siguiente descubrimos que tres jóvenes huyen de la casa. Luego vemos el cuerpo tendido del hombre muerto. El llanto estridente del bebé es un adelanto de la escena de sangre que anuncia el malestar social que, de alguna forma, recorre la película. El llanto del bebé se impone como si fuera el alarido de dolor que recorre las historias de *Stromata*. Hacia el final sabremos que el asalto es perpetrado por jóvenes pobres. Es decir, el asesinato de un hombre pobre es realizado por jóvenes pobres. De alguna forma, la película indica que el conflicto social no distingue sectores o grupos sociales sino que atraviesa a la

sociedad en su conjunto. La película se inicia con un crimen. Pero la trama no se reduce a una única historia sino que se trata de una película coral, con múltiples historias. *Stromata* narra la geografía de los anhelos (los deseos) frustrados en los diversos sectores sociales: una policía que sufre el acoso, un abogado de clase media que lidia con el malestar familiar, un anciano delirante, un brujo desclasado y ladrón, un joven deportista fracasado, la prostituta proletaria y joven, la mujer *lumpen* que usa a los jóvenes “villeros” para el robo, la entrenadora de gallos de riña, la mujer atildada de clase media alta que es acosada por su marido. *Stromata* es un mosaico que comunica historias disímiles que representan esa diversidad cultural en tensión de la ciudad de Santiago del Estero.

*Stromata* significa mosaico. Y eso es precisamente lo que arma Argañarás: un conjunto de historias diversas que tienen un común denominador: la desolación o el fracaso de sus protagonistas. Si bien *Stromata* no elabora una hipótesis sobre el conflicto social, si seguimos el desarrollo y el final de cada historia podríamos pensar que lo que une a las historias es el desencanto, la penuria y la falta de esperanzas. Aunque la película no está atravesada por el tono elegíaco, se podría decir que *Stromata* cuenta historias que se rigen por la melancolía del fracaso.



### Las historias paralelas

Luego de las escenas del robo que dan inicio a la película, vemos una mujer policía que cuida de una niña. En la oficina pública en la que trabaja, es maltratada por su jefe. El conflicto no solo es con el jefe sino también consigo misma.

El padre de Juan lo entrena con el propósito de que se convierta en boxeador. Pero Juan vive más bien según los dictámenes de la pereza adolescente. En sucesivas escenas de entrenamiento, vemos al joven menos interesado en el deporte que en su novia o en la vida relajada. Así, el destino de esta pareja (padre e hijo) tendrá un final trágico: el joven será acuchillado en una pelea inútil en las afueras de la ciudad. De alguna forma, *Stromata* narra, entonces, cómo la vida afanosa de aquel que se esmera en conquistar un bienestar en el deporte termina con un final trágico. La resistencia del buen hijo o del buen ciudadano (según pensó Didi Huberman el fenómeno de la resistencia<sup>8</sup>) hace agua en esta historia y en la película. No

8 En oposición al pesimismo y a la mirada apocalíptica de Pasolini y Agamben, el filósofo Didi-Huberman propone un principio-esperanza acorde con nuestro tiempo. En *Supervivencia de las luciérnagas*, discute la perspectiva apocalíptica de Pasolini, quien veía el fin de la esperanza política en la metáfora de la desaparición de las luciérnagas. En contra del mesianismo apocalíptico de Agamben, Didi-Huberman, en cambio, entiende que “Solo la tradición religiosa promete más allá de todo apocalipsis y de toda destrucción de las cosas humanas. Las supervivencias, por su parte, no conciernen más que a la inmanencia del tiempo histórico: no tienen ningún valor redentor. Y, en cuanto a su valor revelador, siempre es lagunar, en girones: sintomático, por así decirlo” (p.64). es decir, Didi-Huberman, sostiene un concepto de resistencia asociado a la mínima luz producida por las luciérnagas. Esa luminiscencia intermitente y débil es una forma posible de supervivencia frente al poder de nuestra época. Ahora bien, en este marco la visión esperanzada no nos permite entrever la forma concreta de resistencia de las luciérnagas en el contexto de la *Stromata*, de Pablo Argañarás. No hay posibilidad de resistencia. Los

hay lugar para la resistencia o el enfrentamiento con el conflicto. Los personajes están entregados al fracaso o a la desilusión.

La película pone en diálogo parejas de personajes: el brujo Sergei atiende a un hombre desesperado que tiene un problema con su novia. Y, después, se ocupa de dos mujeres: una de ellas tiene cáncer y el brujo promete ayudarla con la enfermedad. Tanto las mujeres como el hombre con mal de amor existen en función de la relación con el brujo. Es decir, estos personajes entran en la circulación narrativa a partir de su encargo al “hermano Sergei”. Se trata de un sujeto fabulador y mentiroso que se aprovecha de los sentimientos de los desvalidos. Lo que busca es lucrar con el malestar de los otros. Si bien este tipo de sujeto existe en cualquier lugar del mundo, la función oracular y adivinatoria aparece con frecuencia en los pueblos y en las ciudades provincianas. Este es el caso del “hermano Sergei”, personaje de *Stromata*. El actor pone en escena una modulación de la voz y una forma de la dicción que contribuyen a componer un personaje extranjero que trae la verdad y la solución a los problemas de los ingenuos pobladores. Esta historia pone en circulación los modos de creencia y las maneras de solucionar los conflictos desde la fe o desde la irracionalidad. En este sentido, la historia del hermano Sergei plantea un elemento que forma parte de la estructura de sentimiento de la zona o de cierta parte de la zona. A propósito de este concepto, Raymond Williams escribe: “la expresión que escogería para describirla es estructura de sentimiento: es tan sólida y definida como sugiere el término “estructura” pero actúa en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad. En cierto sentido, esa estructura de sentimiento es la cultura de un periodo: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general (Williams, 2000: 57). No queremos decir que esto sea privativo del Norte pero está claro que esta forma de religiosidad popular prolifera en la región NOA.

Asimismo, la enfermera que trabaja en la misma dependencia pública que la policía tiene un criadero de gallos. De esta forma, la historia de la policía se conecta de modo tangencial con la riña de gallos y con el malestar o la violencia que esto supone. Se podría pensar en la riña como substrato de las relaciones interpersonales en el trabajo.

En otra historia paralela, una mujer dicta cursos sobre los derechos de las mujeres. Atiende a pacientes y responde a preguntas en un programa de televisión. Su labor está vinculada con la defensa de la mujer y sus derechos. Ella vive en una casa lujosa, es atildada y posee un saber sobre el maltrato de las mujeres. Es objeto de consulta en la universidad. Sin embargo, ella también es maltratada por su esposo. *Stromata* pro-

conflictos envuelven a los personajes, los atrapan en destinos fracasados o trágicos. Los personajes parecen estar entregados a la desilusión. Así, se podría pensar los efectos de la barbarie en la regulación o en la negación de las posibilidades de resistencia frente al poder. De este modo, la barbarie es un fenómeno complejo de las sociedades contemporáneas, una moneda oscura y lumínica que contiene dos caras: en primer término, la barbarie es un rasgo que atraviesa a la sociedad en su conjunto y que la condiciona en sus diversos estratos. En segundo término, la barbarie condiciona los comportamientos sociales: aniquila o niega la posibilidad de resistencia. ¿O será que la barbarie (en todas sus formas, como un monstruo proteico) es el resultado de la dificultad para resistir?

pone en esta historia la paradoja de la sociedad del presente: la complejidad del problema que plantea y las dificultades que existen para que la lucha de género se instale en la sociedad. En este sentido, la película responde a una demanda social. La mujer que denuncia los hechos de violencia de género es maltratada por su esposo. El conflicto social se entromete en las relaciones interpersonales. Lo privado es social, podríamos decir. A su vez, la mujer *lumpen* que comanda el prostíbulo clandestino cumple con el estereotipo: es una mujer pobre que busca enriquecerse con el trabajo de marginales. La mujer *lumpen* es la que envía a los “asaltantes” a robar dinero. Por un error de ubicación, los asaltantes matan al hombre que cuida al bebé. De este modo, las historias múltiples se conectan en una rueda de malestar que gira y que atraviesa a los diversos sectores sociales. *Stromata* parece decirnos que la violencia “pisa con pie equitativo a pobres y ricos”, como dicen de forma imperecedera los versos de Horacio a propósito de la muerte.

Como dijimos, un aire melancólico y escéptico recorre la película. Nadie se salva del fracaso o de la penuria. Ni siquiera el abuelo tierno que custodia a un nieto falso el producto de un delirio. Todo está sometido a la ilusión de la felicidad. Y los conflictos sociales se inscriben en la rueda del eterno retorno. El final de la película se conecta con el principio, como si el director quisiera decirnos que el drama en la sociedad provinciana no termina y no terminará nunca. La figura del círculo expone un mosaico (*stromata*) que se repite, un cúmulo de microhistorias que representan a las historias de una sociedad sometida al vejamen y al maltrato. Luego de las escenas del robo inicial, la película presenta una serie de tomas realizadas con *drone*. Se trata de paneos lentos con ángulos cenitales que muestran diversos sectores de la ciudad de Santiago del Estero. Esta mirada desde el ojo de dios nos presenta el espacio social en el que se desarrollan las historias. Desde los títulos, *Stromata* propone un fresco urbano que pretende captar los conflictos sociales a través de las historias seleccionadas. La mirada de Dios esconde, en los títulos, un rasgo que será evidente y que forma parte de todo el arco social. La transparencia y belleza de los paneos cenitales (desde la mirada de Dios) da un fresco urbano y fortalece la idea de que la barbarie es un rasgo humano, no divino.

### ***El motoarreatador* (2018), dir. Agustín Toscano**

¿Es posible que exista un ladrón cariñoso? El conflicto social adquiere en *El motoarreatador* un ribete nietzscheano, un costado inmoral, podríamos decir así, en la medida en que los enfrentados juegan los juegos del engaño, de la mentira, y de las máscaras. La película no niega el conflicto sino que lo complejiza, muestra los costados turbios, difíciles de deglutir. *El motoarreatador* y la arrebatada, Elena, forman parte, según la conceptualización de Todorov, de ese rasgo general de la humanidad llamada barbarie. Se podría pensar que la civilización no existe sin la barbarie, ya que la barbarie es la expansión de un rasgo humano del que es imposible pensar que se llegue a erradicar definitivamente. La barbarie de Miguel y Elena, entonces, no es una característica exclusiva de los marginales sino que es una situación propia de nuestro

tiempo, un rasgo humano, demasiado humano, como diría Nietzsche. Civilizados y bárbaros se unen en la barbarie, tienen rasgos en común. Dicho de mejor modo, Miguel y Elena aceptan sus acciones bárbaras. El espectador encuentra en los personajes aspecto inhumano (según Gary) y lo ve como una parte de su humanidad.

¿Qué es un ladrón? ¿Cómo se construye la identidad? Dirigida por Agustín Toscano, *El motoarreatador* considera el problema de la identidad ya que justamente desarma el cliché del ladrón. A diferencia del prejuicio que ve en una persona pobre que roba la encarnación del mal (la barbarie), *El motoarreatador* cuestiona ese lugar cerrado, esa configuración sin aristas. Dos jóvenes están subidos a una moto y le roban a una mujer en un banco. Pero uno de ellos empieza una extraña carrera de culpa y cuidado. Busca a la víctima. En la primera escena en el hospital, Elena está postrada, en silencio. La médica ve a Miguel y le pregunta si la conoce. Miguel le dice que sí, que se llama Elena. En ese instante empieza el pacto de máscaras. Miguel miente. La médica le cree. Luego Miguel vuelve al basural, en las afueras de la ciudad, en el que han quedado los restos de la cartera de la víctima. Un ángulo aberrante deja en el cuadro la escena de revisión de los restos de Elena. El ángulo de toma descubre la situación inusual que protagoniza Miguel. Vuelve al basural a revisar los objetos que pertenecen a la víctima como si tuviera un afecto especial por ella. Con travelling de seguimiento y movimientos diversos, *El motoarreatador* propone una puesta audiovisual diferente a la primera película de Toscano, *Los dueños*. Aquí los ángulos aberrantes y los movimientos bruscos pretenden dar cuenta de la tensión dramática, de los espacios cerrados, de las emociones de los personajes. La cámara no es neutra ni busca serlo sino que propone una mirada sobre la realidad hecha de imágenes y sonidos.

Miguel lleva a su hijo en la moto. El niño toca timbre en la casa de Elena. Nadie atiende. Se retiran. Luego Miguel vuelve solo, de noche, a la casa. El ángulo de la toma es contrapicado. La figura de Miguel se agranda. No es un ladrón cualquiera sino alguien que tiene otras intenciones con la “dueña” de casa. Entra como un espía y revisa los objetos y las fotos. A diferencia del uso de la cámara en *Los dueños*, la cámara no es un mero testigo de las acciones sino que genera atmósferas. Ya de día (ha dormido en la casa de Elena) Miguel se para en la cocina. La cámara se mueve lentamente: el movimiento y la iluminación provocan un clima enrarecido. La cámara se mueve con paneos o travellings y lo hace para intervenir y modificar la atmósfera de la realidad representada.

En la segunda visita, Miguel habla con Elena. Ella está postrada. Miguel le dice que es su inquilino. Ella no recuerda. El diálogo tiene un leve tono cómico. Miguel miente. Y ella actúa como si lo hubiera descubierto. Se enoja cuando él le dice las cosas que ella tiene en la casa. Ella le pide que no toque sus cosas.

Miguel vuelve a la casa. La toma es crucial: la moto está fuera. Él abre la puerta para meter la moto. El ángulo aberrante puede sugerir que las cosas están dislocadas, que no están en su justo lugar. Miguel entra a

una casa que no es suya. Sin embargo, él empieza a ocupar la casa como si lo fuera. De a poco, se convierte en el inquilino falso. De a poco, su mentira se convierte en un hecho de la realidad.

Con los días, se genera entre ellos una relación compleja, en la que ambos construyen máscaras, muestran costados insospechados de su personalidad. Se podría decir que en esa relación se pueden ver otras facetas de un yo. ¿Quién es Elena para Miguel? ¿Quién es Miguel para Elena? Elena es una señora que Miguel no conoce. En los minutos que comparten en el hospital, Miguel empieza a querer a Elena, se enterece con ella. Ella sigue esa pista y, de alguna forma, entabla una complicidad con él. ¿Ella sabe que Miguel es el ladrón? En esa ambigüedad la película gana una batalla, la cuestión del cliché y la cuestión de desmontar la identidad esencialista del ladrón y de la víctima. Miguel avanza en una dirección que lo aleja de la identidad fija del ladrón malo, de alguien que hace “el mal con pasión”. Y Elena, la supuesta víctima, sigue en la dirección de alguien que se aprovecha de los cuidados de Miguel. ¿Quién engaña a quién? podría ser la pregunta en este juego de idas y venidas en la relación entre Miguel y su víctima.

*El motoarrebataador* pone en escena un conflicto moral y social. ¿Cómo se construye un ladrón? ¿Cómo se desarma un ladrón? Miguel va a la casa de Elena y se siente cómodo en esa casa. En cierta medida, se apropia de la casa a medida que trata de solucionar el problema con su esposa, la madre de su hijo. La salud de Elena mejora y vuelve a la casa. Hay una escena que describe, de alguna forma, el tono ligado a lo absurdo (por momentos) de la película. Antes de que Elena vuelva a su casa, Miguel tira desodorante de ambiente. Desnudo, con el casco puesto (como si su destino de motoarrebataador lo llevara en todo momento), camina por la casa con el desodorante en la mano. El desplazamiento desnudo indica que Miguel se siente dueño de una casa ajena. El casco es inseparable de su persona y, a la vez, es índice de una escena ridícula, que linda con el gesto surrealista.

En la escena siguiente, Miguel la recibe. Ella está en una silla de ruedas. La lleva a su pieza. Ella se levanta de la silla de ruedas y se acuesta sola, sin ayuda, en una cama estrecha. El ángulo de la toma es normal, al principio. Elena le pide a Miguel que se acueste con ella. Reticente, Miguel se niega. Elena insiste. A medida que Miguel se acomoda en el espacio estrecho de la cama, el ángulo se vuelve aberrante. Cuando ya están recostados y abrazados, la cámara se ha quedado en una posición definitivamente aberrante. Más adelante, cuando Miguel huya de la casa de Elena y busque a su hijo en la escuela, el ángulo de la toma del patio también será aberrante. Y cuando Miguel y su hijo esperen en el control policial, el ángulo de la toma será aberrante. El uso frecuente de este tipo de angulación indica que la realidad ha sido trastocada, que hay un elemento en lo real que genera disloque, aberración o anormalidad. Miguel, su hijo y Elena han entrado en una forma de la realidad que va más allá de lo cotidiano. De alguna forma, ellos protagonizan una situación atípica.

En la casa, luego de que Miguel y Elena han estado juntos y abrazados en la cama estrecha, se genera una

empatía entre ellos. Él la atiende como si fuera su madre. Ahí radica el *quid* de la relación compleja que mantienen. Ella es como si fuera la madre. O al menos así parece cuando ella le pide que se acueste en la misma cama en la que ella reposa. Y si repasamos el conflicto que disparó la película vemos que esa forma de amor cuasi maternal es “imposible” o extraña en el marco del escenario inicial: un ladrón ha maltratado a su víctima para arrebatarle la cartera. La película coloca al ladrón en la posición de buen ciudadano cuando trata con amor a Elena. Ahora bien, ¿ella tiene una identidad única y certera? Pronto observamos que Elena también ha engañado a Miguel. Se ha hecho pasar por la dueña de casa. En realidad, Elena es una empleada y ha jugado a ser la dueña. Ha engañado a Miguel y lo ha hecho de una forma muy inteligente<sup>9</sup>. ¿Podríamos decir que Miguel es la víctima de Elena? ¿Quién es la víctima de quién, entonces? De este modo, la película impugna la idea de una identidad como esencia, como una cosa fija, como un cliché. La identidad, parece decir el cine, no es una marca fijada para la eternidad desde lo social sino que es un prejuicio que circula en la sociedad y que favorece a los sectores que ostentan el poder económico y social. En este caso puntual, ladrón y víctima se cruzan. La ambigüedad moral de los personajes se convierte, nos parece, en una perspectiva política clara desde la construcción narrativa. Es decir, los personajes se mueven en una especie de zona confusa. Ambos son buenos y malos, no son puros, y generan un engaño hacia el otro. Elena le miente a Miguel. Miguel la trata bien pero le oculta que él ha sido el ladrón que la ha dejado postrada. En ese marco, la narración nos muestra que los personajes son complejos desde lo moral, desde lo social. No son entes puros que representan un estamento moral y social. La supuesta víctima (Elena) miente. El ladrón quiere mejorar su condición de arrebataador y causante de dolor al acercarse y cuidar a su víctima. Así, el discurso narrativo no toma a los personajes como entes cerrados sino como actores sociales con sus complejidades. Por momentos, pareciera que se trata de un enfrentamiento entre dos marginales que juegan a ser otros a través del engaño, de la mentira. Ambos llevan consigo la barbarie y podrían ser pensados como representantes de una complejidad moral que atraviesa a la sociedad, no solo al sector social de los pobres. Ambos construyen sus ficciones. Ahora bien, la construcción de las máscaras tiene una duración determinada. Miguel irá a la cárcel y será Elena, la víctima, la que visite a Miguel.

Sin bien la película no denuncia el cliché, lo pone sobre la mesa mediante el desarmado del mismo: diríamos que desarma el cliché. Creemos que Toscano y su equipo ponen al espectador frente a la construcción social de las identidades colectivas.

9 En *Los dueños*, la primera película de Agustín Toscano, el conflicto social está planteado entre los propietarios reales de la casa y los empleados. Los empleados desean los bienes de consumo de los propietarios. Arrebatan, a escondidas, la casa y la usan en los momentos en que dueños están ausentes. En *El motoarrebataador* también hay una referencia a la relación entre dueños y empleados. En este caso, la empleada Elena finge ser la dueña. Usa una máscara para sentirse dueña durante un tiempo. Miguel, el ladrón, no tiene empleo. Está sin trabajo. O bien, su trabajo es ser arrebataador. En una parte de la película, no actúa como arrebataador: tiene un comportamiento de “hijo” de la falsa dueña. En ambas películas, Toscano trabaja con la conflictiva relación entre dueños y empleados. En este sentido, podríamos decir que su cine, hasta el momento, es un cine protomarxista, un cine que trabaja con la lucha de clases, con el conflicto social como centro de la narrativa.

Es necesario destacar que los travellings de seguimiento de la moto muestran el recorrido del vehículo y son los artefactos claves para mostrar la ciudad. A diferencia de *Los dueños*, Toscano disemina el problema social en el espacio colectivo. Los conflictos no ocurren solo en los espacios cerrados de una casa sino en los diferentes lugares de la ciudad. El problema del mal social (robo, odio clasista, vigilancia, conflictos sentimentales) se expande en la urbe. De este modo, los paneos en las calles, los travellings de seguimiento, las tomas cenitales, los planos generales que describen la realidad nos permiten ver la diversidad del espacio social y la complejidad del conflicto en la red intrincada de la urbe.

### ***Zoco de la Buri Buri* (2017), dir. Lorena Jozami<sup>10</sup>**

El documental de Jozami no trabaja directamente con el enfrentamiento entre civilizados y bárbaros pero su discurso puede ser pensado desde las categorías propuestas por Todorov en *El miedo a los bárbaros*.

Si asociamos civilización con modernidad y nostalgia por lo pasado con una forma de barbarie, podríamos decir que la nostalgia por la ciudad otra que ya no existe reviste un elemento positivo de barbarie. El deseo de recuperar esa zona perdida de la ciudad se opone al avance arrollador del progreso material y busca en las formas precarias de la urbe una forma de felicidad.

Documental poético, con registros diversos, con una mirada nítida, con una mirada tierna, por momentos, *Zoco de la Buri Buri* parte de los relatos y crónicas del escritor Jorge Rosenberg para construir un mapa audiovisual de una ciudad antigua, pretérita, con ecos claros de lo que ya no es y que pervive en la mirada de ciertos pobladores. Si bien el núcleo argumental del documental es la voz y la acción del propio escritor Jorge Rosenberg (autor de los textos del *Zoco de la Buri Buri*), la película expande esa pauta inicial para crear una atmósfera, un micromundo que retrata las dos ciudades y las dos culturas. En el caso de la cultura santiagueña existe una idea arraigada relacionada con una supuesta identidad santiagueña. Se trata de una idea fuerte asociada a los valores tradicionales, las costumbres atávicas, el valor de la siesta<sup>11</sup>, el silencio, la abulia provinciana y la difusión de la chacarera. Estas cuestiones están tratadas o mencionadas en la película de Jozami. Pero no son el centro del film. En todo caso, la cuestión de la identidad se relaciona con cómo se resignifica el pasado de una ciudad, cómo cambia la cultura y de qué modo pervive en la memoria eso que ya no es. A su vez, la película introduce de manera oportuna, según nuestra visión, un re-

10 Entendemos que para analizar el documental de Lorena Jozami es necesario considerar no solo el contexto de producción de Santiago del Estero sino también los modos de producción del documental en los diferentes momentos de su historia en Argentina. En este sentido, hemos considerado como texto de referencia el libro del investigador Javier Campo sobre el documental en Argentina. Aunque no pretende ser una historia del cine documental en la Argentina, el libro *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, de Javier Campo, atraviesa los diferentes momentos de la historia del documental reflexionando sobre cada hito con minuciosidad y percepción crítica. El recorrido de Campo nos permite establecer cuáles fueron los centros de interés y los modos de producción del género.

11 A propósito de la particularidad de la siesta provinciana, el escritor y sociólogo Alberto Tasso ha escrito un ensayo específico y revelador. Tasso, Alberto (2016) *Provincianamente. Notas sobre el lugar donde escribimos*, Barco edita: Santiago del Estero.

lato animado que dinamiza las imágenes y refuerza el tono melancólico de todo el film. Creemos que lo más logrado en la película es precisamente el tono, el registro que resulta de los múltiples recursos usados en el montaje (animación, diálogos, acciones individuales de los protagonistas y entrevistas): ese tono que se define mediante un oxímoron. Ese tono inunda las imágenes y se expande a partir de las imágenes: una melancolía alegre o una alegría melancólica. Tal vez sea este registro doble, paradójico, precisamente el que domine a los Zocos y a los amantes de los Zocos, aquellos ciudadanos que añoran con una alegría nostálgica esa ciudad que ha desaparecido y que persevera en la memoria. En cierta medida, es la infancia con sus tentáculos vívidos e inmortales la que asalta a los personajes, a la película y al espectador.

Una de las cuestiones que plantea la película es claramente la tensión entre ciudad antigua y ciudad moderna. Podríamos pensar desde ahí la relación entre cine clásico y cine contemporáneo en Santiago del Estero como una metáfora de la situación del cine en la provincia y también en la zona. De alguna manera, la película de Lorena Jozami aborda la cuestión de cómo hacer cine contemporáneo sin recurrir a los recursos propios de la antigua manera de hacer documental. El propio documental lucha, creemos, con el modo clásico en relación con la producción cinematográfica. *Zoco de la Buri Buri* reflexiona así sobre los modos de apropiación de la ciudad. ¿Qué es una ciudad? ¿De qué modo cambia? ¿Cómo se apropian los viejos pobladores de la ciudad de la ciudad nueva? ¿Cómo se miran los nuevos pobladores a la ciudad antigua? A partir de este asunto, el documental de Jozami propone una mirada sobre la ciudad y sobre la cultura de Santiago del Estero. Creemos que estas preguntas y esta forma de tratar la cultura en el contexto de una ciudad como Santiago del Estero podrían ser trasladadas al resto de la zona.

En este sentido, el enfrentamiento de las dos maneras de ver la ciudad y sus cambios es una forma de entender un tipo de conflicto social. Si bien no es un conflicto de clase a partir de una división económica, si podríamos decir que se trata de dos modos diversos de entender la sociedad y la cultura. *Zoco de la Buri Buri* retrata la nostalgia de aquellos que añoran una ciudad que ya no existe y aquellos que no se distraen en los fulgores del pasado como si allí se cifrara una supuesta identidad.

### Consideraciones finales

En el presente artículo, hemos analizado los conflictos sociales en cinco películas realizadas por directores de la zona NOA. Los cinco films cuestionan los lugares comunes de la representación de los conflictos sociales relacionados con los conceptos de civilización y barbarie, es decir, proponen otras maneras de representar a los civilizados y a los bárbaros.

Nuestro análisis de las relaciones entre bárbaros y civilizados abarca un arco complejo y problemático<sup>12</sup>, un arco que va desde la mirada desesperanzada de Argañarás sobre el camino sin salida de los personajes de sus películas hasta la autoconsciencia de los bárbaros sobre su condición de barbaros en los films de Toscano. Toscano nos muestra que la barbarie es un rasgo común y que, desde la barbarie, los personajes pueden cambiar y transformarse.

*La mirada de Huguito*, de Pablo Argañarás, muestra los conflictos de modo explícito y directo siguiendo una puesta en escena realista. Los bárbaros son Huguito y su padre y deben rendirse ante la mirada implacable de los civilizados (la policía, entre ellos) que los obligan a llevar adelante prácticas bárbaras tales como comer carne de caballo. Al no poder escapar a la exclusión económica de la sociedad civilizada, los supuestos bárbaros se resignan a un aislamiento que parece inevitable. Pero, ¿Huguito y su padre han elegido la barbarie producto del aislamiento económico? ¿Tienen alguna posibilidad de modificar su circunstancia? *La mirada de Huguito* nos hace pensar en los conflictos que viven los personajes e impugna las categorías de civilización y barbarie como conceptos que provienen de compartimentos estancos, fijos, inmovibles. La película cuestiona el lugar común dicotómico y desnaturaliza la asociación de la barbarie con la pobreza.

*Los dueños*, dirigida por Radusky y Toscano, presenta una visión sutil y sesgada sobre un conflicto social en un escenario rural. Pero aquí los dueños no son los civilizados. Tanto los dueños como los empleados siguen las “bárbaras pasiones” y buscan su objetivo con el bárbaro en las espaldas. No son civilizados los ricos y bárbaros los pobres. La “dueña” quiere seducir a uno de los empleados. El empleado tiene su meta y se valdrá de cualquier medio para alcanzarla. Sergio y Pía se comportan como bárbaros, si aceptamos que la barbarie, según la propuesta de Todorov, no es un rasgo absoluto de un grupo determinado que realiza comportamientos diferentes sino una característica del ser humano en el siglo XXI.

En *Stromata* los bárbaros no están enfrentados a los civilizados. La barbarie es un rasgo humano que atraviesa a los diversos sectores sociales. La película es un mosaico de historias paralelas que muestra la diversidad social y el modo heterogéneo en el que aparece la barbarie, la podredumbre que corroe a la sociedad. La película de Argañarás parece decirnos que la barbarie es un efecto expansivo epocal. Es un rasgo humano que atraviesa a la sociedad en su conjunto. La barbarie no está asociada al pobre como una estigmatización social desde un afuera formado por el *statu quo* sino un rasgo inevitable del aire que respira la so-

12 Las películas de Argañarás proponen una perspectiva pesimista sobre la condición de los bárbaros. A pesar de que denuncia en *La mirada de Huguito* la marginalidad injusta de los personajes, la película no indica una salida a su condición de marginales. *Stromata* señala a la barbarie como un rasgo que abraza a los sectores sociales sin distinción de clase. Nadie escapa al fracaso y a la vida signada por la miseria. En este sentido, la barbarie es un rasgo que puede llevar a la desilusión o a la tragedia.

Las películas de Toscano complejizan la barbarie, muestran que Sergio, Pía, Elena y Miguel participan de comportamientos salvajes y, a la vez, llevan adelante acciones amorosas y tiernas. El deseo no tiene clase, podríamos decir. Tanto Pía como Sergio son guiados por pasiones y buscan sus objetivos más allá de su grupo social. Miguel y Elena son bárbaros conscientes, es decir, falsean su condición de bárbaros. Toscano parece decirnos que la barbarie es un rasgo común y que, desde la barbarie, los personajes pueden cambiar y transformarse.

ciudad íntegra.

*El motoarreatador* presenta una perspectiva más arriesgada desde el punto de vista del tratamiento de un problema contemporáneo: el robo desde la moto. Con este episodio, la película muestra el conflicto moral asociado a las identidades de los sujetos que intervienen en el asalto: el asaltante y la supuesta víctima. Si bien hay dos bandos (como en todo conflicto social), la película complejiza el conflicto y muestra el costo no habitual en el enfrentamiento. Los bárbaros no son tan bárbaros en la película de Toscano. ¿Miguel y Elena son bárbaros que cuentan con rasgos civilizados? La barbarie y la civilización son estados de ánimo, modos de comportamiento que se alternan; no son estados puros asociados a sectores sociales sino modos de relacionarse con las cosas.

El documental de Lorena Jozami sitúa las relaciones entre la ciudad pretérita y la ciudad nueva alrededor de un disparador literario: los textos del escritor Jorge Rosenberg. A partir de este planteo aparecen las preguntas sobre los conflictos culturales y sociales: ¿puede la añoranza de una ciudad perdida convertirse en un elogio bárbaro de lo que ya no existe?

Las películas estudiadas cuestionan la representación esencialista de los conflictos sociales en la zona. Es decir, las representaciones de los grupos sociales no obedece a una idea fija, ahistórica (esa idea que sugiere que en las provincias los grupos sociales son inéditos a sí mismos y responden a un patrón determinista de enfrentamientos sociales) sino que, siguiendo a Todorov, la barbarie es menos un rasgo absoluto ligado al diferente que un rasgo humano que atraviesa las sociedades contemporáneas. En este sentido, las representaciones de los conflictos sociales dan cuenta de ciertas particularidades de los conflictos sociales de la zona poniendo en entredicho la dicotomía aplanadora de civilización y barbarie.

El cine contemporáneo de la región NOA cuenta con una frondosa producción de cortos, largometrajes y documentales. En este artículo hemos abordado el análisis de cinco piezas audiovisuales que dan cuenta de la diversidad estética a partir de la consideración de la representación de los conflictos sociales desde la perspectiva de los conceptos de civilización y barbarie.

Nos permitimos una consideración final a propósito del desafío para el nuevo cine de la zona.

Creemos que el principal desafío que se les presenta a los realizadores es cómo hacer un cine “nuevo”, un cine que no se ancle en la tradición, como si la tarea principal del cine de la zona fuera proponer un modo de entender el cine en el marco de una cultura tradicionalista (aunque sobre este punto podríamos decir que las provincias no son homogéneas). No hay una tradición cinematográfica en la zona pero sí hay una cultura tradicionalista en relación con la música, el arte, el teatro. Es en ese marco que el cine de Toscano, Radusky, Argañarás, Jozami reflexiona sobre los problemas planteados en este artículo. Es decir, cómo ha-

cer cine “nuevo” en un contexto tradicionalista sin tradición cinematográfica. Quizás este sea, de alguna forma, el principal problema del cine contemporáneo en el NOA.

## Bibliografía

Arancibia, Víctor (2015) *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memoria y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Tesis doctoral.

Aumont, Jacques; Marie, Michel (2005) *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.

Beceyro, Raúl (2015) *Cine y Región*, Santa Fe: Universidad del Litoral.

Brunetti, Ricardo (2016) *100 años de cine en Tucumán 1916-2016*, Tucumán: Ediciones del Parque.

Campo, Javier (2012) *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Buenos Aires: Imago Mundi.

Didi-Huberman, George (2012) *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada editores.

Quintana, Ángel (1997) *El cine italiano 1942-1961: del Neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Piglia, Ricardo y Saer, Juan José (2010) *Diálogo*, México: Mangos de hacha.

Saer, Juan José (1995) *La mayor*, Buenos Aires: Seix Barral.

Tasso, Alberto (2016) *Provincianamente. Notas sobre el lugar donde escribimos*, Barco edita: Santiago del Estero.

Todorov, Tzvetan (2014) *El miedo de los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Williams, Raymond (2000) *La larga revolución*. Buenos Aires: Ed. Nueva visión.

