

## Constelación Kartun/Perrone: Teatro, cine y cultura neoliberal

Ariel Ilzarbe  
TECC – Facultad de Arte - UNICEN  
ilzarbeariel@gmail.com

**Resumen:** El siguiente artículo se propone analizar la constelación artística formada por la obra teatral *Desde la lona*, de Mauricio Kartun y el film *Graciadió*, de Raúl Perrone, con relación al presente en que fueron estrenadas. Esta perspectiva busca poner en primer plano el rol clave que el arte tiene como herramienta epistemológica, a la vez que constructora de realidades. Se intentará dilucidar las distintas formas que adoptaron las tensiones y contradicciones dentro de la cultura neoliberal argentina, deteniéndose en aspectos de lo cotidiano. Se buscará hacer visibles los antagonismos propios de dos temporalidades que, ya no pensándose como sucesivas, conviven en un mismo presente.

**Palabras clave:** constelación; cultura neoliberal; cine argentino; teatro argentino; modernidad

**Resumo:** O artigo a seguir pretende analisar a constelação artística formada pela obra teatral *Desde la lona* de Mauricio Kartun e o filme *Graciadió* de Raúl Perrone, em relação ao presente em que foram lançados. Essa perspectiva busca colocar em primeiro plano o papel fundamental que a arte tem como ferramenta epistemológica, bem como na construção de realidades. Tentará elucidar as diferentes formas que adotaram as tensões e contradições da cultura neoliberal argentina, analisando aspectos do cotidiano. Procurará tornar visíveis os antagonismos de duas temporalidades que, não sendo mais consideradas sucessivas, coexistem no mesmo presente.

**Palavras-chave:** constelação; cultura neoliberal; cinema argentino; teatro argentino; modernidade

**Abstract:** The following article aims to analyze the artistic constellation formed by the play *Desde la lona*, by Mauricio Kartun, and the film *Graciadió*, by Raúl Perrone, considering the relationship with the time in which they premiered. This perspective aims at highlighting the key role that art has as an epistemological tool and as builder of realities. We will try to elucidate the different ways that the tensions and contradictions adopted within the Argentine neoliberal culture, delving into quotidian aspects. We will also aim at raising awareness of two temporal hostilities that, not considered successive any longer, coexist in the same present.

**Key-words:** constellation; neoliberal culture; Argentine cinema; Argentine drama; modernity

En su texto apologético al anacronismo, Didi-Huberman, expone su idea de la historia; retomando a Walter Benjamin privilegia la discontinuidad y la superposición por sobre la sucesión lineal de etapas, asignándole al relato un papel destructor de los modelos de continuidad imperantes en la ciencia histórica (Didi-Huberman, 2015). Aquello perfectamente armado por los historiadores debe desmontarse, disociando lo previamente construido. Fue el autor berlinés quien consideró al cine como herramienta fundamental para conocer la realidad (Rendueles y Useros, 2010: 20), en particular por su método: el *montaje*. Este tiene una función narrativa, pero también tiene efectos *sintácticos* o *puntuativos* –marca uniones o rupturas–, *figurales* –establece relaciones de metáfora–, *rítmicos* –signando distintas temporalidades– o *plásticos* –estéticos– (Aumont y Marie: 2015: 148, 149). La historia, a partir del montaje, puede ocultar sus contradicciones mediante la ilusión de transparencia o, por el contrario, visibilizar las antinomias revelando la complejidad de *lo real*. De esta manera la construcción histórica debería abandonar todo intento reduccionista-causalístico, y abogar por un entendimiento dialéctico de los distintos presentes, evitando, de esa manera, fijar un pasado que no deja de mutar. Benjamin nos exige renunciar a toda actitud contemplativa de la historia; más bien debe ser la inquietud dialéctica la herramienta que dé cuenta de la constelación crítica del pasado enfrentado al presente (Benjamin, 1989: 91). Una confrontación que a cada paso montaría el tiempo transcurrido, siempre en peligro de extinción, de caer en el olvido. La actividad cognitiva requiere de un gesto destructivo; romper trae aparejado volver a poner las piezas en su sitio, y de esa manera revelar su funcionamiento. Por ello las obras no pueden separarse del tiempo que las engendra, pero tampoco pueden aferrarse al estado de conocimiento de una época; ver una película o leer un texto de los años noventa del siglo XX en el siglo XXI implica nuevas formas de acercarse a esas obras: supone el movimiento, no solo del presente sino también del mismo presente-pasado que es coetáneo de tales producciones. Como un juego podríamos pensar que tenemos el privilegio de poder “desarmar” esos films/obras teatrales, y rearmarlas con las condiciones propias del aquí-ahora.

Esta forma de acercarse a la historia nos permite percibir el presente en el que vieron la luz dos producciones de distinto tenor artístico: *Desde la lona*, obra publicada por el dramaturgo Mauricio Kartun, y *Graciadío*, film escrito y dirigido por Raúl Perrone (ambas publicadas/estrenadas en el año 1997). La constelación artística que ellas forman nos brinda indicios que ayudan a explicar los años noventa, los distintos fenómenos epocales que otorgan una particularidad al periodo.

### Kartun en tránsito

Mauricio Kartun es una de las figuras emblemáticas del teatro argentino reciente, destacándose no solo como director o dramaturgo, sino también como participante activo de la esfera pública en su rol de inte-

lectual comprometido con el presente. Comenzó dirigiendo en los tempranos años de la década del setenta, para desarrollar una prolífera carrera que llega hasta nuestros días. *Desde la lona* es una obra que da cuenta de su compromiso político. Se estrenó en 1997, cuando los daños colaterales del neoliberalismo eran patentes, no solo en los sectores hasta entonces más vulnerables del cuerpo social, sino también en aquellos estratos que a lo largo del tiempo se habían mantenido incólumes. Esto queda evidenciado en el relato de su texto, el cual presenta la lucha entre formas de vida disímiles, de tiempos opuestos, con un futuro que no termina de llegar, y un pasado que no se solidifica. El pueblo en el cual transcurre lo acontecido en la obra pertenece al (des)tiempo moderno; este se encuentra a contrapelo del tiempo del mundo globalizado y cosmopolita de las grandes urbes. En un mundo de no-lugares, el pueblo de Kartun es un pasaje de tránsito que permanece anclado a la solidez moderna (Bauman, 2015) asumiendo la forma del *lugar antropológico*, ese “espacio intensamente simbolizado, habitado por individuos [con] referencias espaciales y temporales, individuales y colectivas” (Auge, 2012: 150). Sin embargo, tal lugar se encuentra moribundo, desfallece ante el paso del tiempo sin terminar de ceder, y eso queda plasmado en la obra del dramaturgo bonaerense. Podemos considerarlo un espacio marginal frente a lo urbano: al margen de aquello que, en términos de Raymond Williams, se piensa como “experiencia de futuro”, espacio transformado y transformador del mundo (Williams, 2001: 337). La potencialidad renovadora de la urbe, en cuanto parte hegemónica encuentra resistencias en los elementos residuales expresados en el pueblo. Nos apegamos aquí a la clásica definición de Williams que considera que lo residual no refiere tanto a lo arcaico sino a aquello que “ha sido formado (...) en el pasado, pero [que] todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural (...) como un efectivo elemento del presente” (Williams, 2000: 144). Se suma el hecho de que el pueblo carece de aquel componente neural del cambio, agente transformador *par excellence* de la sociedad: la *juventud*. Pitusa muestra su parecer cuando habla de Mr. Moto: “Lo más lindo, él. Un poco de juventud ¿No? Sin desmerecer.” (Kartun, 2006: 111); el enunciado refiere a lo joven, aquello de lo que adolece el pueblo: “Juventud, acá no queda” (Kartun, 2006: 112) dice a modo de queja. El devenir del pueblo aparece en forma de escape, de huida: los jóvenes terminan el colegio y parten a Médanos, ciudad aledaña.

El médano figura el avance de la naturaleza sobre el cemento, sobre lo construido. Para combatirlo los hombres han empleado diversas técnicas, entre ellas la forestación con variadas especies vegetales, creando un espacio intermedio: un *hiatus* entre la arena y la urbe. La lucha ha sido constante, la naturaleza no abdica al sometimiento. En el sentido poético, quizá la erosión que la arena provoca en los grandes edificios dé cuenta de las embestidas de un *Djinn*, aquella figura etérea que habitaba tierras árabes, o tal vez consigne los golpes que, contraatacando, propina un boxeador que se niega a pisar la lona. La movilidad continua del médano es imagen del tiempo, en un ir y venir incesante, muta, y con él transforma el paisaje. Es parteaguas; espacio fronterizo donde algo termina y otra cosa comienza: es *margen*.

A la manera del médano, la obra intenta dar cuenta de lo que para Hayden White era irrepresentable: el *momento transicional*. No solo porque todo es transición en algún punto (suponiendo que la historia es movimiento) sino porque partiendo de la estabilidad de dos estados históricos, el *hiatus* entre ellos es puro vacío

El momento en que algo se convierte en otra cosa, o en algo diferente a lo que había sido antes, no puede ser representado en imágenes verbales o visuales porque este momento es precisamente el momento de ausencia de la presencia, el momento en que una presencia es vaciada de su sustancia y llenada con otra. (White, 2010: 152)

White piensa al tiempo desde el paradigma bergsoniano, donde la duración impera sobre el instante. Una visión distinta la encontramos en Gastón Bachelard, para quien el tiempo tiene una única realidad: la del *instante*, suspendida entre dos nada. (Bachelard, 2002: 11). De nuestra parte haremos salomónica solución, pues si bien compartimos con White la idea de que el tiempo se presenta en estado de continuidad, consideramos que, de manera analítica, el caos que emerge de la superposición de tiempos puede ser representado, lo que conlleva a un juego de anacronías, contradicciones y conflictos. La historia siempre es un *siendo* aunque a manera de análisis cortemos su temporalidad.

El conflicto entre una modernidad en retirada y un mundo globalizado que intenta imponerse es debidamente retratado en *Desde la lona*. Los personajes de Bautista y Pitusa son quienes personifican la transición turbulenta, la complejidad del dilema temporal yacente en la obra: el momento irrepresentable o la eternidad del instante, porque si bien ninguno de los dos pertenecen a ese micro-mundo del lugar tampoco quiebran por completo sus raíces modernas. El pueblo de la obra pertenece a un (des)tiempo moderno, no al mundo globalizado de las grandes urbes, cosmopolita. En una realidad atestada de no-lugares, es un paraje anclado, aquel lugar antropológico al que hace referencia Marc Augé, ese “espacio intensamente simbolizado, habitado por individuos [con] referencias espaciales y temporales, individuales y colectivas” (Augé 2012: 150). Bautista irrumpe en la pasibilidad pueblerina. Se muestra reacio a aceptar el final de vida de su compañero de travesía: el “Marciano” (un Bedford ’60) yace en un arenal, que bien podría ser un médano. Una operación humanizadora<sup>1</sup> sobre la máquina se puede ver en las primeras palabras que emite Bautista:

Tranquilo, se fueron todos. Usted y yo solos de nuevo. Como siempre. Ya se puede dejar de hacer el mañoso y arrancar de una vez. Gente de mierda (...). Con lo que quedaba le compré a usted los cuatro litros de aceite y el bidón de gasoil. Moscato quedó. Qué más necesitamos nosotros dos para ser feliz. (...) Ahora me arranca y nos volvemos tranquilitos. (Kartun, 2006: 107).

El conflicto modernidad-posmodernidad se explicita cuando el modelo neoliberal de la primacía del mer-

1 Humanización que remite a la forestación sistemática frente al avance de los médanos.

cado alcanza la esfera religiosa: el devoto, trastocado en consumidor de fe, abandona la iglesia católica, vira al evangelismo y al umbandismo. Pitusa dice: “Yo acá le llevo las cosas al Padre Varela. Como perdió clientela casi no viene, así que yo le atiendo las cosas, le aireo la capilla, el tramiteo chico” (Kartun, 2006: 113). El pastor evangelista, devenido en inversor capitalista posmoderno, aprovecha el momento, y alquila el local donde antiguamente funcionaba el cine para poner su iglesia, su negocio de cuentapropista. Por su parte la tradición, el ballet folclórico, sucumbe a un *part time* de paganismo umbandista y clases de salsa. Bautista se limita a acotar: “Cambió de rubro”. Este proceso desacralizador es magníficamente retratado en la canción “Promotora” de la banda de pop/rock alternativo Babasónicos (*Groncho* CD, 2000), la cual reza: “Aquella industria nacional pasó a edificio abandonado, / sirvió como estacionamiento y es el shopping del momento. / La gloria del cine de barrio tiene nueva felizado / si como templo estafa lista, hoy es bingo menemista”. La transformación de lugares típicos de la modernidad (industria/cine/templo) en un no-lugar arquetípico de la hipermodernidad (bingo/casino) es propia de la época a la que alude la obra de Kartun.

Bautista se encuentra solo, abandonado por la máquina; también ha roto los vínculos con su tiempo: sus ex compañeros de oficio, luchadores de *catch*, tomaron cada uno distintos caminos. El paradigma de marginal *fuera de tiempo*, o el de marginalidades propias del neoliberalismo, se hace cuerpo en Bautista, y entra en diálogo con el del *excluido* en la piel de Romano: el joven que ha roto el contrato armónico de convivencia, siendo expulsado de la comunidad feligresa por practicar el *bestialismo*: “Todo el día con la bataraza nuestra el relajado. Becerro... Y la otra que lo seguía como perrito. Pero no se lo llevo de arriba: este excomulgado y a la otra... Un castigo ejemplar” (Kartun, 2006: 114). Romano tiene las marcas de la exclusión: se lo percibe como *opa* y se muestra mudo. Es laosiano, huérfano y leporino. Solo rompe su mudez para justificar su vida:

[...] me crié [en el orfanato]. Hijo de laosianos que trajeron una vez, decían. No se adaptaron. Se volvieron todos. Que se comían los perros, decían [...] ¿No sabe usted cómo es la gente? Ven algo distinto y se asustan. [...] No vio que no le habla a los rengos la gente? Ven un albino miran para otro lado... Para arriba, así. Cara de perro que se lo están cogiendo. Les da miedo uno, vergüenza, contagia uno, qué sé yo (...). Como a uno lo miran: así se hace uno. (Kartun, 2006: 122, 123).

El tiempo en Kartun erosiona, tras su paso destruye lo que aún queda en pie. En Pitusa encontramos la figura que todo lo devora, mujer que en sus palabras se lee la tragedia del lugar: “Un incordio las bebidas que no se fabrican más. No se los recibe a nadie los envases. Porquería. Ni aunque paguen se los llevan. Igual que los libros. Ni al precio del papel.” (Kartun, 2006: 110). De edad incierta, es la portadora de la desgracia que se torna en inevitable. Es la figura de Saturno/Cronos devorando a sus hijos, consumiendo potenciales resistencias a su trono.

El pueblo se desintegra, y en uno de sus personajes, antítesis de Pitusa, Don Justo, vemos la personificación de la modernidad. El peligro de la pérdida de la memoria lo asola: “¿Ve que cuando más habla más le viene la enfermedad de los viejitos?” condena Pitusa (Kartun, 2006: 115); a pesar de ello si esta última “pierde” los libros que lleva en su bolsa de red (que no llega a evitar la caída de aquello que transporta, puesto que carece de una estructura firme: liquidez-posmodernidad), Justo es el encargado de ir recogiendo en el changuito (armazón firme, sólido-moderno) cumpliendo el rol de archivista, el *arconte* derridiano (Derrida, 1997: 10). El libro es la resistencia al paso del tiempo, es marca de época, el punto sobre el cual se hacen legibles las realidades. Todo desaparece, según Pitusa; el libro no escapa de esta máxima: “¿Cuánto hace que la gente se olvidó de la biblioteca? Dentro de poco ni libro va a haber. Todo computadora.” (Kartun, 2006: 116).

La esperanza de futuro Don Justo la ve en los jóvenes, por eso recuerda con nostalgia su propia juventud: la que vivía en los comités, en las movilizaciones, en las reuniones donde no faltaban bebidas espirituosas: “Nos encendía los sueños el moscato” (Kartun, 2006: 118). No es un dato menor que la biblioteca en la que se encontraban estos jóvenes viejos llevara por nombre la de un intelectual comprometido: “Émile Zola”. El compromiso político de Justo da lugar a la desidia del mundo cambiante, en tránsito, porque *Desde la lona* muestra eso, el estado transitorio del tiempo: nada permanece, los jóvenes parten hacia los médanos.

### Un *perro* posmo

Raúl Perrone filma de manera antagónica a la grandilocuencia; su hábitat es el barrio minimalizado, depurado de todo elemento que trascienda el “aquí y ahora”. Pareciera que busca constantemente salirse del canon, evitando charcos –igual que el disco de La Renga- como si se tratase de los lugares comunes del cine argentino. Y es que es un cineasta que se acerca más a la estética del rock barrial –de hecho sus films se afincan en Ituzaingó- que a las producciones de sus compañeros cineastas. Su debut en las salas pasa por anécdota de culto:

Yo hice *Labios de Churrasco* en Hi-8 y me acerqué al cine Lorca con una cinta de video. Me enteré que habían estrenado *Maldito Policía* y la trilogía de Kieslowski en VHS, por eso fui. Me preguntaron: “¿Vos quién sos? Yo les dije “un dibujante”. Luego argumenté: “si pasaron esas películas ¿por qué no van a pasar la mía que es argentina?” Me dijeron: “Pagá la función de la 1 de la mañana”. Hicimos una vaquita con mis compañeros y la proyectamos. Cayeron mil personas. (Perrone, 2019)

El “Perro”, como se lo conoce, interroga sobre la relación modernidad-posmodernidad desde la óptica de la cámara móvil; su terruño no es un pueblo del interior como en *Desde la lona* sino que se emplaza en el co-

nurbano bonaerense, Ituzaingó. *Graciadió* es la segunda parte de la trilogía barrial que comenzó con *Labios de Churrasco* y que continuó con *5 pal peso*, manteniendo entre ellas una relación de continuidad diegética (no solo por su localización geográfica sino también en el seguimiento de las historias de sus personajes).

Lo planteado por David Oubiña: “en la Argentina el nuevo cine de los años noventa tuvo el mérito de re-descubrir la ciudad real” (Anderman y Bravo: 42) se hace carne en el cine de Raúl Perrone. El escenario de los tres films es el barrio real, la ciudad filmada; lejos queda la artificialidad de los decorados típicos del cine argentino mainstream de los años ochenta, ahora tenemos al suburbio con localizaciones auténticas: almacenes / videoclubes / fábricas abandonadas. Tal aseveración tiene la virtud de poner al film *en el tiempo* pues dichos lugares son emblemáticos de una época en transición: los almacenes resistiendo, los videoclubes emergiendo (sustituyendo, junto al videocable, a las salas de cine), y las fábricas desapareciendo bajo la impronta de un modelo neoliberal de servicios, empleos precarios, tercerizados, *part-time*, remisiones, etcétera.

Al comienzo del film observamos un juego de plano – contraplano con dos de los protagonistas de la historia: Gus (con un cigarrillo) / bofetada, Pao (masticando un chicle) / bofetada. La acción violenta es producto de la sanción por parte de alguien que no vemos, pero que podemos suponer que se trata de los padres/madres de ambos. Una imagen en altura de un barrio “chato”, sin edificios en el horizonte, y un subtítulo que indica la localización y el año. Cambia a un plano de Gus que dice, comprobando que los tiene consigo, “los cigarrillos, los documentos, el encendedor”, elementos que le permiten sobrevivir en el barrio: el vicio, que lo acompaña en su andar diario, y la identificación que evite el ser llevado por AA (averiguación de antecedentes<sup>2</sup>). La siguiente escena nos muestra en contrapicado a “El Cana” silbando la melodía de “I’m Popeye The Sailor Man”. Este turbio personaje responderá a los esquemas de control/poder, en el sentido foucaultiano de construcción/producción de un orden, gobernando sobre los cuerpos de los jóvenes.

Lo próximo que vemos es un escape; Gus y el Mendo corren desaforadamente y trepan una reja, no sabemos bien el motivo; el plano muestra fábricas en ruinas, acompaña atinadamente el ritmo la canción “Angeles caídos” de la banda de punk rock Ataque 77.<sup>3</sup> Se ha producido el segundo hecho violento: la escena que sigue explica las cosas, un plano nos muestra a ambos protagonistas sentados en un sofá repartiéndose unas remeras robadas.

Hasta ahora, si no fuera por el subtítulo que lo aclara, nada indicaría el sitio en el que transcurre la acción

2 Práctica habitual que, aun siendo regulada, provoca detenciones ilegítimas y condenadas por entes que monitorean la violación de los derechos humanos por parte de los aparatos represivos del Estado (caso de CORREPI y otras ONG similares). No debemos olvidar que el asesinato de Walter Bulacio por parte de la policía había traído a primera plana la continuidad de prácticas remanentes de la dictadura y que se habían pensado sepultadas por el regreso de la democracia.

3 La rapidez típica del punk intensifica lo dramático de la escena. Tenemos que recordar que el punk rock nace con la posmodernidad, en una especie de intersticio entre la moda y la música, con *slogans* que hacen honor a la forma de vida juvenil de los años posteriores al mayo francés, tales como el *no future*.

cinematográfica. El espacio en Perrone es el barrio. Su amplitud se reduce al mínimo de localizaciones: es Ituzaingó, pero también podría haber sido emplazada en otro lugar del conurbano, o incluso alguna ciudad media del interior. Se afianza en lugares reconocibles, identificables, pero sustituibles por otros similares: un bar, un kiosko, un videoclub, un departamento, etcétera. De un plano a otro hay un *continuum* espacial, y no encontramos una oposición entre lo urbano y lo rural como sucede en *Desde la lona* (con la oposición Bautista/lugareños) o en otros films pertenecientes al cine argentino reciente, tal el caso de *Rapado* de Martín Rejtman. En *Graciadió* vemos una oda a lo minimal, no hay grandes acontecimientos, nada interrumpe el parsimonioso paso del tiempo, los personajes

[...] pasan sus horas haciendo pequeñas o grandes cosas (o sin hacer nada) con tal de sobrevivir y pasarla lo mejor posible. Venden televisores robados y afanan camisas, pasan por el videoclub y por un centro de jubilados, admiran a los Simpsons, juegan al billar, huyen de la policía y se pelean entre sí, discuten por una infidelidad y deciden un necesario aborto (Castagna, 1997: 11).

Si en Kartun tenemos un tiempo que, haciendo analogía con el mundo de los videojuegos, es *pixel-perfect*,<sup>4</sup> en Perrone el metraje del film no se corresponde al tiempo narrado/diegético. El contenido también es distinto: a diferencia de lo que sucede en *Desde la lona* aquí no existe un mundo moderno al que anhelar, pues en Perrone imperan los aires posmodernos<sup>5</sup> de indiferencia y desapego, algo que en Kartun se encuentra resistido manteniendo un fuerte sentido atávico. No vemos un Don Justo, ni siquiera hay iglesia transformada en shopping, en la Ituzaingó filmada quedan pocos rastros de modernidad, y si persisten, se encuentran como las fábricas que sirven de escenario: en total ruina. El cineasta no reniega del presente, no emite un juicio de valor negativo al respecto; al contrario, mantiene cierto sesgo positivo frente a los *modos de ser* joven condenando toda actitud autoritaria: policía, empresario, educadores.

Esta posmodernidad reconoce en el pastiche, figura similar a la de la parodia, aunque vaciada del elemento satírico, uno de sus rasgos sobresalientes (Jameson, 1991, 2002). Bajo esta forma encontramos a Sandrito, un imitador del mítico ícono/*star* del rock argentino de los años sesenta: Roberto Sánchez "Sandro". Lo mismo puede decirse de la presentación de otros personajes emblemáticos de los años noventa, como Adrián Dargelos (cantante de Babasónicos), Adrián Otero (Memphis la Blusera), Horacio Embón (periodista), Iván Noble (cantante de Caballeros de la Quema) o el Ruso Vereá (periodista "rock & pop"). Es el tiem-

4 El concepto de *pixel-perfect* lo tomamos prestado del ámbito de las nuevas tecnologías, en particular del diseño web y la industria de los videojuegos. Los diseñadores lo emplean para referirse a un estado ideal en el cual una página o aplicación brinda una experiencia óptima en cualquier navegador o dispositivo. Uno de los mayores representantes de esta filosofía es la "fampany" (*Family-Company*) Ustwo quienes publicaron el *Pixel Perfect Precision Handbook* (Ustwo: 2014). Esta adaptación entre soportes tiende a lo minimal, a limpiar las imágenes de cualquier efecto que distorsione su función de representación fiel. Una lectura similar puede encontrarse en el ámbito de los videojuegos. Mediante aquel sintagma se califica como idéntica la conversión de un juego de un sistema a otro. Estas versiones posteriores se pueden considerar copias perfectas, *pixel por pixel* (la unidad homogénea de medida más pequeña en una imagen). Es por ello que decimos que en Kartun hay un manifiesto 1:1 entre la obra y lo narrado, mientras que en Perrone se presentan cortes, elipsis, etcétera..

5 Reconocemos la dificultad del término *Posmodernidad*, sin embargo su conceptualización por parte de Fredric Jameson nos resulta satisfactoria para dar cuenta de los fenómenos que analizamos: lógica cultural del capitalismo tardío (Jameson, 1991, 2002).

po del capitalismo tardío / neoliberalismo, patrón de acumulación sobre el que surge la lógica cultural posmoderna, al que se remite en la escena en la cual “El Mendo” concurre a una entrevista de trabajo: “La Balsa” es una empresa privada, una AFJP (empresas privadas dedicadas al manejo de jubilaciones y pensiones). No es un dato menor que ese sector, el previsional, haya sido uno de los emblemas en la consolidación del modelo privatizador menemista.

## Conclusiones

Tanto Kartun como Perrone proponen una lectura entre líneas de las relaciones y conflictos que atraviesan lo cotidiano, a partir de dos modos narrativos de distinta índole: el del tiempo *pixel-perfect* de la obra teatral, y el que, a base del montaje, rompe con aquella equidad. En una búsqueda exploratoria sobre lo real, ambos autores aplican la heurística para lograr el conocimiento de las “verdades” -remitimos a la idea de *modalidades de creencia* de Paul Veyne para fijar las comillas al concepto de verdad (Veyne, 1987)- propias del presente vivido/escrito/filmado. Son autores contemporáneos en el sentido que Giorgio Agamben le da al término: “mantiene[n] la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben, 2011: 21). Debemos recordar que para el filósofo italiano la positividad era lo que signaba la oscuridad, no definida como ausencia de luz sino como producto de una actividad creadora (las *off-cells*), no pasividad sino acción: aquella que neutralizan “las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no es (...) separable de esas luces.” (Agamben, 2011: 22). En *Desde la lona* esa positividad se puede asimilar a los pliegues de la historia, los contornos que separan continuidades de rupturas, que en el devenir de los destinos se convierten en elementos residuales, emergentes, o bien resistentes. Residual que se encarna en Bautista y su negación por abandonar un pasado glorioso de un deporte-ficción (el *catch*) que en el presente no aspira a más que a ser un símil circense,<sup>6</sup> emergente en la figura de la Pitusa, con su misión destructiva/renovadora, y resistente en la figura de Don Justo. Por su parte en Perrone lo contemporáneo aparece en el redescubrimiento de un cine barrial, que se aleja de las premisas acar tonadas de la filmografía nacional precedente (o coetánea si atendemos a las producciones *mainstream* de los directores “consagrados”), con personajes que esquivan los arquetipos Héroe-Villano. Contemporaneidad minimal en Perrone, relator de lo que acontece en un barrio, de las peripecias que los jóvenes hicieron en los años noventa para sobrevivir, para sortear aquello que Murillo denomina “vivencia de la indefensión” propia de las gubernamentalidades neoliberales (Murillo, 2015: 17).

6 Juego de palabras que involucran al *catch* y a la *lucha de clases*, ambos afincados en la modernidad, y vilipendiados: el primero por los *mass media*, que convertían al espectáculo en carne de perro con el fin de sumar rating, el segundo por la intelectualidad promotora del paradigma de gobierno neoliberal que sepultaba todo rastro de pueblo.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2017). *El poder soberano y la vida desnuda: homo sacer 1*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Anderman, J. y Bravo Fernández, A. (Comp.) (2013). *La escena y la pantalla: Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Augé, M. (2012). *La vida en doble: Etnología, viaje, escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (2015). *Diccionario teórico y estético de cine*. Buenos Aires: La marca editora.
- Bachelard, G. (2002) [1932]. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Castagna, G. (1997). "Ángeles con caras sucias" en *El amante* N°66. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo: 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Kartun, M. (2006). *Teatro 2: Como un puñal en las carnes. Rápido nocturno. Aire de foxtrot. Desde la lona*. Buenos Aires: Corregidor.
- Murillo, S. (Coord.) (2015). *Neoliberalismo y gobiernos de la vida: Diagrama global y sus configuraciones en la Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Perrone, R. (2019). "Cannes me chupa un huevo" en *Mabuse – Revista de Cine*. Recuperado de [www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86759](http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86759) . Consultado el 05-12-2019.
- Rendueles, C. y Useros, A. (2010) *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- UTSWO (2014) *Pixel Perfect Precision Handbook*. Recuperado de [www.ustwo.com/blog/the-pixel-perfect-precision-handbook](http://www.ustwo.com/blog/the-pixel-perfect-precision-handbook) . Consultado el 07-06-2020
- Veyne, P. (1987). *Creyeron los griegos en sus mitos*. Barcelona: Ediciones Juan Granica.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.



Williams, R. (2001) [1973]. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

----- (2000) [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

