



La representación de la violencia en tres películas de Adrián Caetano

Alfredo Dillon

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es dar cuenta de los modos de representación de la violencia en el cine de Adrián Caetano, director nacido en Uruguay y uno de los representantes más emblemáticos del denominado Nuevo Cine Argentino. Para eso, nos proponemos trazar una lectura crítica de tres de sus películas más importantes: *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002) y *Crónica de una fuga* (2006). En dichas obras, el fenómeno de la violencia constituye el núcleo de la trama y permea las formas narrativas, aunque de maneras diferentes en cada largometraje. En el cine de Caetano la comunidad siempre está amenazada por el fantasma de la disolución; en medio de ese peligro prolifera la violencia, entendida como una fuerza capaz de restituir las fronteras sociales que la crisis ha vuelto endeblés.

Palabras clave: narrativa audiovisual, cine latinoamericano contemporáneo, Nuevo Cine Argentino, crisis, violencia.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the ways in which violence is represented in Adrián Caetano's cinema. Born in Uruguay, Caetano is one of the most iconic directors of the New Argentine Cinema. This article focuses on three of his most important films: Bolivia (2001), Un oso rojo (A Red Bear, 2002) and Crónica de una fuga (Chronicle of an Escape, 2006). In all of these movies, violence is central to the plot and shapes the narrative forms in different ways. In Caetano's cinema, community is always threatened by the menace of dissolution. Violence flourishes as a consequence of this permanent threat, and it functions as a force that restores the social barriers weakened by the collective crisis.

Keywords: audiovisual narrative, contemporary Latin American cinema, New Argentine Cinema, crisis, violence.

Alfredo Dillon::
Programa de Estudios en
Comunicación Audiovisual,
Facultad de Ciencias
Sociales, Políticas y de la
Comunicación,
Universidad Católica
Argentina, Argentina.
alfredodillon@yahoo.com

Recepción: octubre de 2014.
Aceptación: octubre de 2014.

Ilustran este artículo escenas de la película *Un oso rojo*, recuperadas del portal New York Films <http://www.newyorkerfilms.com>

Introducción

Este artículo forma parte de una investigación más amplia sobre las representaciones de la crisis en el cine argentino de la primera década del siglo XXI (2001-2010). El recorte temporal se basa en la concepción de la crisis de 2001 como una *bisagra cultural*. Los hechos del 19 y el 20 de diciembre¹ de ese año marcan el final de un período político y económico caracterizado fundamentalmente por la hegemonía neoliberal. Sin embargo, el 2001 también supone un cambio en las maneras en que los argentinos imaginan la Argentina. En este sentido, se puede hablar de una transformación –no inmediata ni directa, pero susceptible de ser rastreada en una lectura crítica– de los modos en que esa sociedad se narra a sí misma.

Entendemos aquí la *crisis* no solo como un hecho puntual circunscrito a los acontecimientos de diciembre de 2001, sino como un *espacio* temático que nuclea una serie de significados contiguos: el colapso colectivo, el derrumbe personal y las trayectorias de movilidad descendente, la catástrofe individual y social, la visibi-

lización de las desigualdades, el desempleo, la precarización de las condiciones materiales de vida, la proliferación de miradas pesimistas y el desvanecimiento de los horizontes de futuro. Si la crisis puede entenderse, al decir de Viñas (2005), como una “mancha temática” que atraviesa a un corpus más o menos amplio de relatos, sin duda la violencia es uno de los elementos centrales en la reconstrucción de ese “núcleo traumático del imaginario nacional” (Drucaroff, 2011, p. 292).

En las películas de Adrián Caetano,² la violencia se presenta como un fenómeno normal de la vida social, potenciado por la incertidumbre, el agotamiento y la precariedad de las condiciones de existencia de los personajes. En estas narraciones, la crisis opera como la coyuntura propicia para que la violencia normalmente contenida aflore, se exprese y se contagie. Circula, sobre todo, entre las miradas de los personajes, pero también en sus cuerpos y en el lenguaje: hablar y mirar, en el cine de Caetano, suelen ser sinónimos de amenaza y, tarde o temprano, de agresión. Impregnadas de fatalismo y protagonizadas por personajes

1::
El 19 y el 20 de diciembre de 2001, en Buenos Aires y en las principales ciudades de la Argentina, hubo protestas masivas que dejaron un saldo de 39 muertos y concluyeron con la renuncia del presidente Fernando de la Rúa. Cacerolazos, saqueos y movilizaciones populares bajo la consigna “Que se vayan todos” fueron las marcas de estas jornadas, que dieron lugar a un período de profunda inestabilidad institucional en el país.

2::
Adrián Caetano (Montevideo, 1969) estudió cine en Francia y trabaja en Argentina. Su primer largometraje es *Pizza, birra, faso* (1998), seguido por *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002), *Crónica de una fuga* (2006), *Francia* (2009) y *Mala* (2013). También dirigió en la televisión argentina las series *Tumberos* (2002), *Disputas* (2003) y *Lo que el tiempo nos dejó* (2010), y en la televisión chilena, la segunda temporada de *Prófugos* (2013). Sus películas han recorrido los principales festivales internacionales y han ganado numerosos premios.

condenados de antemano, estas películas parecen *reactualizar* el vínculo indisoluble que Girard (2005) supo rastrear en la tragedia griega entre violencia, crisis y disolución social.

La crisis en el Nuevo Cine Argentino

Adrián Caetano es uno de los referentes emblemáticos del denominado Nuevo Cine Argentino (NCA, según la sigla acuñada por la crítica). Existe un consenso más o menos generalizado en torno a la idea de que *Rapado*, la ópera prima de Martín Rejtman, estrenada en 1992, es la obra precursora de este cine que para Aguilar (2010) constituye un nuevo régimen creativo caracterizado por rupturas fundamentales tanto en el terreno de la producción como en el de la estética.

Resulta imposible delinear una propuesta estética común a todo el NCA, entre cuyos representantes se encuentran, además de Rejtman y Caetano, autores tan diversos como Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Lisandro Alonso y Albertina Carri, por nombrar algunos. En medio de esa heterogeneidad, que se vuelve aún más diversa con el avance de la primera década del 2000, Horacio González reconoce el impacto de la crisis como una de las características comunes en estas películas: “Hay un 'cine nacional' que se está viendo, y que, en toda la extensión de sus términos, está tratando la crónica de la disolución nacional” (2003, p. 156). Los universos que Adrián Caetano construye en sus películas no son ajenos a esta *disolución* colectiva.

En su estudio sobre el cine argentino contemporáneo, Page (2009) reconoce que la crisis es la marca propia de este “nuevo” cine, caracterizado por la opacidad y la búsqueda deliberada de la ilegibilidad de las imágenes. Algunas características que enumera Page: los personajes actúan por medio de sus gestos y posiciones; los individuos son individuos y no símbolos de otra cosa; se rechazan las formas narrativas clásicas y los temas

políticos tradicionales (aunque, Page aclara, no es un cine apolítico).

La crisis también constituye un hito fundamental para lectura crítica de Amado: “El clima de convulsión popular, el paisaje humano y social de la crisis, inspiró un gran activismo simbólico en distintas manifestaciones del arte” (2009, p. 208). En este contexto, la pobreza, la exclusión y los márgenes se volvieron temas recurrentes en los escenarios sociales retratados por el NCA.

La obra de Caetano ha sido definida, justamente, como “cine del margen” (Mullaly, 2009, p. 160). En su universo narrativo, los lazos sociales están al límite de la desintegración. La degradación atraviesa todos los espacios sociales y, cuando las fronteras entre el centro y el margen parecen en riesgo de desvanecerse definitivamente, la violencia surge con total contundencia para restablecer las diferencias. Entre los referentes del NCA, ninguno explora la violencia con la precisión y minuciosidad del director uruguayo.

La violencia como producto (y productora) de la crisis

Según Bataille (1974), la violencia está en el núcleo de lo social: pertenece a la parte *heterogénea* de la sociedad, que es aquella que comprende el conjunto de los resultados del “gasto improductivo”. La violencia, para Bataille, se ubica entre los fenómenos que la sociedad homogénea rechaza como desechos, pero que a la vez ejercen un poder de fascinación como valores superiores trascendentes. En otras palabras, la violencia forma parte de lo “sagrado” que constituye a la sociedad. El autor recoge la ambivalencia de la palabra *sacer*, que en la Edad Media aludía a la vez a lo sagrado y a la sífilis.

Desde esta perspectiva, el terror sagrado que inspira la violencia radica, precisamente, en su capacidad de contagio: una vez desatada, las consecuencias sociales pueden ser impredecibles.



Foto: Pascal Guyot. AFP.
Adrian Caetano durante el Festival
Internacional de Cine de Cannes,
Francia, mayo de 2006.

A partir de la relectura del mito de la horda primitiva en *Tótem y tabú*, Tonkonoff (2012) explica que la prohibición de la violencia da lugar a un *nosotros*: aquello que una sociedad considera violento responde a una definición cultural y habilita la posibilidad de crear alteridades radicales eliminables. El problema de la violencia pone en juego, entonces, la cuestión de la identidad social: el violento siempre es el otro. Dicho de otro modo, la violencia tiene siempre una dimensión imaginaria.

Bauman (1996) sostiene que la marca de nacimiento de la modernidad es la aparición de una “conciencia de orden”, cuya contracara es la incertidumbre y el caos (la desaparición de las diferencias) que traen consigo las crisis. La violencia desempeña una función doble: es a la vez destructora (esta es su faceta repulsiva, amenazadora), pero también purificadora (y esta es su cara *amable*, atractiva). Por eso, desde la perspectiva de Bauman, hay violencias que son imprescindibles para la producción y la reproducción de la sociedad: “La

intolerancia [...] es la inclinación natural de la práctica moderna. La construcción del orden pone límites a la incorporación y admisión” (1996, p. 82).

Por su capacidad para producir fronteras sociales, el problema de la violencia se vuelve especialmente acuciante en situaciones de crisis, cuando esas fronteras se resquebrajan y las estructuras sociales amenazan con desarticularse. En consecuencia, resulta significativo analizar las representaciones cinematográficas de la violencia en relación con las figuras de la crisis: hay una relación indisoluble entre violencia, crisis y disolución social. Este triple vínculo fue analizado por Girard (2005), quien explica la violencia en la tragedia griega a partir de la crisis religiosa –él la denomina *crisis sacrificial*– que atravesaba la sociedad griega clásica. Girard lo sintetiza en estos términos:

En todos los monstruos sedientos de sangre humana, en las epidemias y pestilencias diversas, en las guerras civiles y extranjeras que

constituyen el fondo bastante brumoso de la acción trágica, adivinamos, sin duda, unos ecos contemporáneos. [...] El drama de los protagonistas sólo es la punta del iceberg: lo que está en juego es la suerte del conjunto de la comunidad (2005, p. 51).

En su lectura de *Edipo rey*, de Sófocles, Girard sostiene que la violencia borra las diferencias entre personajes “buenos” y “malos”; para él, la lectura maniquea que restituye esas diferencias tajantes es una herencia distorsionadora del romanticismo. La sucesión de actos violentos –asesinatos, mutilaciones, suicidios– termina produciendo, para Girard, la desaparición de las diferencias en la ciudad, es decir, una crisis del orden cultural en su conjunto: se desmoronan los valores familiares junto con las jerarquías religiosas y sociales. Una vez desatada, la violencia se vuelve contagiosa como la peor de las epidemias y conduce a la desintegración de la sociedad.

De todas maneras, resulta evidente que la presencia de la violencia en el arte –se trate de la literatura o el cine– trasciende ampliamente los contextos de crisis particulares. En el caso específico del cine (y la televisión), la proliferación de la violencia audiovisual durante al menos las últimas tres décadas suele ser percibida como un motivo de preocupación: la mayoría de los estudios sobre violencia en el cine y la televisión se preguntan cómo erradicarla, y raras veces se dedican a analizar los modos como se la representa.

Tal vez la gran excepción es el trabajo de Mongin (1999), quien señala que en el cine contemporáneo la exhibición de la violencia resulta cada vez más intensa, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. En este sentido, analizar las representaciones de la violencia en el NCA supone, por un lado, un esfuerzo por comprender la experiencia de la crisis que favorece o potencia la emergencia de acciones violentas. Por otro

lado, más allá de las debacles sociales y económicas coyunturales, analizar la construcción imaginaria de la violencia constituye probablemente una de las más directas vías de acceso a los miedos que, al mismo tiempo, aterran y fascinan a una sociedad.

La violencia en el cine de Caetano

Los mecanismos de la violencia atraviesan toda la obra cinematográfica de Caetano,³ desde su ópera prima, *Pizza, birra, faso* (1998), codirigida con Bruno Stagnaro, hasta su último largometraje estrenado, *Mala* (2013), un sangriento *thriller* de venganza con claras reminiscencias del cine de Quentin Tarantino. También la historia de *Tumberos*, la serie televisiva dirigida por Caetano en 2002, aparece marcada por una violencia que se desborda en el desenlace, y que está presente tanto dentro como fuera de la cárcel donde permanece encerrado el protagonista. Sin embargo, este trabajo se centra en otras violencias: la de la intolerancia xenófoba (en *Bolivia*), la del espacio hostil de un suburbio sin ley (en *Un oso rojo*) y la del terror durante la última dictadura militar (en *Crónica de una fuga*).

Bolivia: la amenaza del extranjero

El protagonista de *Bolivia* es Freddy, un boliviano que llega a Buenos Aires en busca de trabajo y de una vida mejor, y se encuentra con una ciudad en plena crisis económica. La película, filmada entre múltiples dificultades y obstáculos, transcurre antes del estallido de diciembre de 2001. Bolivia es a la vez el lugar de origen del protagonista y su destino imposible: la canción que cierra el largometraje (titulada precisamente *Bolivia*, de Los Kjarkas) habla sobre la necesidad de un hogar y un futuro que “sonría prometedor”. Bolivia representa, para el protagonista inmigrante, una utopía imposible: la de reencontrar en su país de *destino* –aquí la expresión adquiere todo su peso– la posibilidad de un hogar como el que tenía en su tierra natal. Bolivia es, para el resto de los personajes (el patrón de Freddy y los clientes de la parrilla donde consigue trabajo), un lugar *otro*,

3::

Tal vez la única excepción sea *Francia* (2009), una película centrada en el universo familiar y el esfuerzo cotidiano de sus protagonistas por sobreponerse a los problemas económicos y sentimentales.



que ni siquiera podrían ubicar con precisión en un mapa. La película deja en evidencia que debajo del prejuicio subyace, entre otras cosas, la ignorancia. Para el Oso y Marcelo, los dos principales clientes de la parrilla, la única distinción clara y tajante es entre los argentinos y los extranjeros. Para ellos, *paraguayo* y *boliviano* funcionan como sinónimos, y dentro de esas categorías quedan incluidos todos los inmigrantes de países sudamericanos; ni siquiera los uruguayos se salvan.

La mayor parte de la historia transcurre en el interior de la parrilla, que opera como un micromundo masculino en el que es posible leer los rastros de la crisis económica nacional. Todos los personajes están endeudados y agobiados por los problemas de dinero; los billetes son un *leitmotiv* fundamental de la película, con varios planos en los que los personajes cuentan

dinero o se lo reparten. Además de las deudas, el desempleo es la gran amenaza que erosiona las seguridades de los personajes.

La precariedad absoluta de la situación económica deja a estos sujetos al borde del abismo –en el que finalmente caerán muchísimas familias argentinas de clase media cuando llegue el punto más agudo de la crisis– y los pone en nerviosa ebullición: al límite del estallido. Este clima crispado funciona como caldo de cultivo para la violencia, que primero aparece contenida y latente, pero que no tardará en descargarse sobre la figura más débil de ese micromundo: el parrillero indocumentado. La fatalidad de ese desenlace es anunciada desde el comienzo: la primera imagen que vemos al empezar la película es la de un reloj, que funcionará como otro *leitmotiv* crucial. La recurrencia de ese reloj va puntuando la historia y

parece operar como una cuenta regresiva hacia la muerte. En este sentido, en *Bolivia* pesa el fatalismo de las tragedias clásicas.

El clima de violencia latente se expresa, en primer lugar, en las miradas de los personajes. Bernardes (2002) describe esta película como “un tratado cinematográfico sobre las distintas formas de mirar mal”: las miradas hostiles, torcidas, amenazantes entre los clientes de la parrilla van tiñendo el ambiente y volviendo más espeso el aire, hasta que resulta irrespirable. Si la mirada suele ser un elemento fundamental de la actuación cinematográfica, aquí alcanza una potencia descriptiva y narrativa infrecuente: en los ejes que van trazando los cruces de miradas de los personajes se construye el clima y se anticipa el curso indeclinable de la narración hacia la violencia física.

El otro elemento clave que hace circular la violencia en la historia es el lenguaje verbal: Freddy es objeto de los insultos de los clientes; las palabras son las primeras armas que los personajes usarán en su contra: “Lo que hace el lenguaje de odio es colocar al sujeto en una posición subordinada” (Butler, 1997, p. 41). El lugar subordinado de Freddy en la estructura social se ratifica cada vez que los clientes de la parrilla le dicen “negro de mierda”, “negro muerto de hambre”, “boliviano de mierda”, “paraguayo de mierda”, “bolita”. El discurso agresivo afirma permanentemente la frontera entre *nosotros* y *ellos*: la violencia verbal expulsa al *otro* y ratifica la pertenencia de quien la ejerce a una comunidad imaginaria. Esa comunidad, la de la Argentina (blanca), está en plena decadencia económica y social, asediada por el fantasma de la desintegración. La violencia de la injuria permite conjurar ese terror, subrayando una supuesta homogeneidad nacional en contra de los diferentes, es decir, los extranjeros.

El estallido final se precipita a raíz de un conflicto *menor* en la parrilla. En ese momento cambia el ritmo

de la película: los planos se vuelven más cortos y se fragmentan; la acción se acelera. Esto sucede cuando Freddy se atreve a desafiar su lugar de subordinación, y con una trompada –en defensa propia– le rompe la nariz al Oso. Marcelo lo atiende y el otro grita “¡Lo voy a matar!”, una amenaza que aún parece retórica. Pero cuando los dos clientes están afuera, en el taxi de Marcelo, a punto de irse, se consuma la tragedia: desde el auto, el Oso saca una pistola de la guantera y le dispara a Freddy, que permanecía parado en la puerta. Como anota Aguilar (2010, p. 172), en este punto el encuadre apela, por primera vez, a un plano subjetivo: vemos la mira del revólver del Oso, a Freddy de espaldas en el umbral, y escuchamos el disparo. El homicidio quiebra las normas de la representación que la película se había impuesto hasta ese momento: la “objetividad” deja lugar, por un instante, a la “subjetividad”; el sonido se extingue y se instala el silencio absoluto; la acción se desacelera y se vuelve cámara lenta.

En las últimas dos escenas, el sonido regresa para restablecer la situación inicial. El dueño de la pensión donde se alojaba Freddy recoge sus cosas, sin saber exactamente qué sucedió con él. Luego vemos que Enrique, el personaje que daba las órdenes y encabezaba la pirámide social dentro de la parrilla, por primera vez se muestra sumiso y servil cuando lo visita la policía. En otras palabras, la cadena de poder –y, por lo tanto, de violencia– no se agota en el universo que nos mostró la película: siempre puede haber un agente más poderoso que humille o uno más débil a quien humillar.

La historia cierra su círculo cuando Enrique cuelga en la ventana de la parrilla el mismo cartel que atrajo a Freddy hasta ese espacio trágico: “Se necesita cocinero-parrillero”. El silencio y la cámara lenta confirman ahora el restablecimiento de la rutina: no hay nada que decir, porque es como si nada hubiera sucedido. La muerte de Freddy no ha tenido ningún efecto: el tiempo, fatal, impone el olvido y la indiferencia a través de



las costumbres que se seguirán reiterando día tras día, acaso hasta que la violencia estalle de nuevo.

Bolivia es no solo un tratado cinematográfico sobre la mirada, sino sobre todo una indagación sobre la violencia como productora de identidad social. El Oso *sacrifica* a Freddy para aferrarse a su propia pertenencia a una comunidad en proceso de disolución. La película, construida en gran medida a partir de planos generales de la parrilla (muchos de ellos picados, desde el techo o el televisor), observa esta violencia con neutralidad, como asistiendo al funcionamiento de un mecanismo. La puesta en escena de *Bolivia* no juzga la violencia: más bien la considera inevitable, constitutiva de una sociedad asfixiada por la crisis. La crudeza y la imparcialidad se ven acentuadas por el uso del blanco y negro; el único acontecimiento que conmueve este “registro documental” es la emergencia de la vio-

lencia máxima, la transgresión de la prohibición fundamental del homicidio. En ese momento, la película, que había acumulado –desde el comienzo– la violencia de las palabras, se llama a silencio: la representación se conmueve (pero no se conmisera) con el asesinato de Freddy. El Oso actúa en nombre de los demás personajes y, podríamos agregar incluso, del espectador: de ahí ese plano subjetivo justo en el momento del disparo. Ese crimen, en el que se descarga el odio contra el extranjero, quiebra los códigos de representación sostenidos hasta ese momento porque toca el núcleo más íntimo de la comunidad: en ese acto se pone en juego la posibilidad de la supervivencia del *nosotros*.

Un oso rojo: violencia y justicia en un mundo sin ley

Un oso rojo es la historia de un hombre condenado que no puede eludir su destino. En este caso, el protagonista (Rubén, alias *el Oso*, interpretado por Julio Chávez)



es un exconvicto que intentará recuperar a su familia (su mujer, que formó una nueva pareja, y su hija Alicia) después de pasar siete años en la cárcel. En el transcurso de la película entenderá, como le explica el dueño de la remisería donde consigue trabajo, que “a veces, para hacerle bien a la gente que uno quiere, lo mejor es estar lejos”.

En esta película Caetano explora la utilización de uno de los géneros más convencionales del cine norteamericano: el *western*, género violento por definición. Se trata, claro, de un *western* del conurbano bonaerense, protagonizado por un expresidiario que, como los viejos *cowboys*, ejerce “justicia” por mano propia y de manera directa, al margen de la ley y de las instituciones. No faltan aquí las escenas de tiroteo, ni la cons-

trucción del personaje principal como un hombre duro, taciturno y *nómada* (que, en vez de andar a caballo, recorre de noche la ciudad en su *remís*), ni el rescate de una mujer en problemas (en este caso, económicos).

El Turco, oscuro personaje que le debe dinero al Oso y lo atrae nuevamente hacia el delito, hace explícita la relación de la película con el género, cuando compara a San Justo con el Lejano Oeste: “Tené cuidado con ese pueblo, es medio jodido. Siempre andan a los tiros, como en el *Far West*”. La construcción espacial refuerza esa continuidad entre el oeste del Gran Buenos Aires y el oeste norteamericano: vemos antros donde se reúnen delincuentes, apostadores y borrachos; bares inundados de humo de cigarrillo y cerveza, donde los personajes juegan al *pool* y lanzan miradas hostiles al

desconocido; calles de tierra polvorientas, y, como últimos reductos habitables, el hogar familiar y la escuela.

Como en *Bolivia*, los personajes también están asediados por la crisis económica, que aquí funciona una vez más como el sustrato que desata la violencia: al final de la película, el Oso volverá a robar (y a matar) para saldar las deudas de su familia. Su exmujer, Natalia (Soledad Villamil), trabaja como mucama en una casa cercana pero ubicada en una zona más acomodada, mientras que Sergio (Luis Machín), la nueva pareja de ella, está desempleado desde hace tiempo y se ha endeudado apostando en las carreras de caballos. La decadencia económica se hace evidente en contraste con las escenas del pasado (como la del festejo de cumpleaños de Alicia, justo antes de que el Oso cayera preso), cuando la familia parecía instalada en la clase media. Ahora la pobreza acecha como una amenaza concreta. Natalia y Sergio pierden el auto; al final de la película están a punto de perder también la casa; en los comercios del barrio ya nadie les fía. La crisis se lee sobre todo en las caras de los personajes: rostros cansados, agobiados por las presiones económicas y las deudas, gastados por la incertidumbre.

La familia es el principal valor que motiva las acciones del protagonista: en el universo desencantado de la película, es lo único por lo que vale la pena luchar. Cuando el Turco le pregunta al Oso por qué decidió *agarrar* (sumarse al nuevo asalto), las imágenes responden por él: vemos a su familia. El esfuerzo del protagonista por recuperar el afecto de su hija y los intentos de Natalia por mantener a flote el hogar aportan a la historia un registro melodramático, que funciona como contrapeso de las escenas de acción. Por medio de la familia como hilo conductor, la película combina el drama y el *western*, y señala la inevitabilidad de la violencia como el precio (el sacrificio) que hay que pagar para sostener la red familiar. La última imagen del filme es justamente una foto familiar, la misma que

Natalia le había entregado al Oso en el comienzo de la película, cuando estaba en prisión, y que él conservó como el más preciado de sus recuerdos. La foto familiar, colocada al final en un portarretratos sobre la mesa de luz de su hija, señala el triunfo del protagonista: ha reconquistado el afecto de la niña.

Esa foto y el oso de peluche rojo que el protagonista compra para su hija funcionan casi como *amuletos* a los que este personaje se aferra para comprender su destino. Para Amado (2009, p. 227), el Oso es “un asocial que se reivindica como padre, convertido en una máquina del bien con dinero robado a sangre y fuego en una asunción personal del salvajismo capitalista”. La paternidad es un asunto central en el cine de Caetano (basta pensar en *Bolivia*: allí también la principal motivación de Freddy al emigrar es poder sostener a su familia), y en *Un oso rojo* el rol de padre no admite ningún escrúpulo a la hora de proveer y proteger: la violencia se justifica en función de la subsistencia y del ejercicio de la paternidad (“A la gente hay que cuidarla”, afirma el protagonista, refiriéndose a la familia). El Oso roba para los suyos, convencido de que su transgresión es apenas una más, realizada en una sociedad fundada, estructurada y reproducida por medio de la violencia y el crimen. “Toda la guita es afanada”, le dice el Oso a Sergio cuando este no quiere aceptar el bolso de dinero robado: según su visión, la violencia se aloja en los resortes más íntimos del funcionamiento social, y la única justicia válida es la que garantiza la supervivencia del individuo y sus afectos. La violencia está en el corazón y en el origen de lo social: la crisis económica no es otra cosa que la máxima expresión de la naturaleza violenta del capitalismo.

A la vez, el Oso lleva la violencia inscripta en su nombre: el apodo remite a la animalidad y, por lo tanto, a los impulsos y fuerzas primitivas que la “civilización” suele asociar con las acciones violentas.

La caracterización de Julio Chávez es uno de los pilares de la película: el Oso es un hombre parco, a la vez tierno y agresivo, capaz de renunciar a su hija para no lastimarla, pero también de matar a sangre fría por la espalda. La cumbia opera aquí como un *leitmotiv* musical que lo acompaña en sus trayectos por el conurbano y que subraya la filiación popular del personaje (al igual que en *Bolivia* la música del altiplano aludía a la identidad de Freddy). La primera imagen de la película muestra al protagonista saliendo de la celda, como un animal enjaulado que finalmente se asoma de nuevo a la jungla. Pero, aunque haya saldado sus cuentas con la Justicia estatal, el Oso sigue condenado por la mirada de los otros, y arrastra esa condena hasta en el nombre: es un violento. Aunque ya no vuelve a la cárcel, la película insiste con las rejas, los alambrados y las persianas: el Oso siempre está *del otro lado*; sus afectos están adentro y él afuera. El expresidiario (el criminal) no logra reincorporarse a la sociedad que amenazó con su violencia; los prejuicios –de los vecinos, pero también de su propia hija, que le pregunta si el *remís* que maneja es robado– lo devuelven al espacio (físico e imaginario) del convicto.

Mientras en *Bolivia* la violencia se acumula a lo largo de la película y estalla al final con el asesinato de Freddy, en *Un oso rojo*, por el contrario, los brotes de violencia son impredecibles y pueden suceder en cualquier momento. Aquí no hay silencios ni cámara lenta: el montaje es vertiginoso; los disparos y los gritos aturden; la cámara se mueve nerviosa; vemos sangre, armas, muertos. Hay tres secuencias fundamentales en las que la película apela a los códigos del cine de acción: la del primer asalto, que termina con el Oso preso (presentada como *flashback* en el comienzo del filme); la del segundo asalto, que permite al Oso salvar la situación económica de su familia, y la del tiroteo final en el bar del Turco, donde el protagonista consume su venganza en un enfrentamiento de *uno contra todos*.

Si el *western* clásico escenifica –de manera análoga a la literatura gauchesca– el enfrentamiento de la civilización con la barbarie mientras los Estados Unidos avanzaban hacia el oeste, aquí ese conflicto alcanza su máxima tensión en una de las secuencias finales de la película, cuando el Oso sale nuevamente a robar, a menos de un mes de haber obtenido la libertad. La película alterna esas escenas con las del acto escolar del 25 de Mayo en el que participa la pequeña Alicia. Las imágenes del tiroteo, el asalto y la muerte suceden con el Himno Nacional argentino de fondo: esta secuencia pone en primer plano la violencia fundacional que las celebraciones y los mitos patrios ocultan.

A la vez, el montaje acelerado señala con ironía que la barbarie no ha sido erradicada y no podrá serlo jamás: en esa “identidad” argentina que el himno funda y reafirma está inscrita la violencia del asesinato, el robo y la traición. La épica de la memoria, exaltada (y parodiada) desde el sonido, se degrada en el plano visual: los patriotas quedan asimilados con los criminales; los balazos y los gritos se superponen con las voces infantiles que le cantan “al gran pueblo argentino”. Al final de esta potente secuencia, el montaje cínico convierte “los eternos laureles” en un asesinato por la espalda (el Oso le dispara a un policía desde atrás, sin que este lo haya visto; el policía muere sin enterarse de lo que le pasó), y escuchamos la última línea del himno (“O juremos con gloria morir”) mientras vemos el auto de los ladrones escapando y el cadáver del policía tirado en medio de la calle.

Crónica de una fuga: violencia política y terror

A diferencia de *Bolivia*, en *Crónica de una fuga* Caetano trabaja con actores profesionales (Rodrigo de la Serna, Nazareno Casero, Lautaro Delgado y Pablo Echarri) y construye una película *de género*. La principal diferencia con sus antecesoras es el contexto en que transcurren los hechos: mientras *Pizza, birra, faso*, *Bolivia* y *Un oso rojo* comparten el paisaje de la crisis de fines de



los noventa y principios de los 2000, ahora el director elige mirar el pasado para narrar un episodio de la historia argentina: la fuga de cuatro prisioneros de la Mansión Seré, uno de los centros clandestinos de detención de la última dictadura cívico-militar. La película transcurre entre 1977 y 1978 y está basada en la novela testimonial *Pase libre: la fuga de la Mansión Seré*, de Claudio Tamburrini, uno de los detenidos que logran fugarse, interpretado aquí por De la Serna.

La película se presenta como una *crónica*, y lo es: contabiliza puntualmente el paso del tiempo por medio de placas negras que van dividiendo el relato en capítulos y marcando la prolongación del cautiverio (“Día 1”, “Día 75”, “Día 118”, etcétera). La historia se divide en tres grandes etapas: la primera, más breve, es la del secuestro de Claudio; la segunda corresponde al encierro del protagonista y sus compañeros en la Mansión; la tercera, anunciada desde el título, es la de la fuga.

Con *Crónica de una fuga*, Caetano se inscribe en la larga lista de directores que han tomado la última dictadura militar (1976-1983) como tema de sus películas. Desde la vuelta de la democracia, el denominado Proceso de Reorganización Nacional ha sido objeto privilegiado del cine argentino. Como explica Amado (2009, p. 14), “el ciclo abierto en la posdictadura se caracteriza por el clima de conmoción de una sociedad ante la dimensión de los crímenes cometidos”. Tal vez el referente más célebre en este terreno sea *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, la primera película argentina en ganar un Premio Oscar.⁴ De esa misma época son otros clásicos, como *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, y *Darse cuenta* (1984), de Alejandro Doria. En la primera década del 2000 aparecen nuevos abordajes, como el que propone Albertina Carri en *Los rubios* (2003), que coincide con el filme de Caetano en señalar la complicidad de los vecinos, testigos silenciosos de lo que sucedía al lado

Foto: François Guillot, AFP. Rodrigo De la Serna, Adrián Caetano y Pablo Echarri durante el Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia, mayo de 2006.

4:: La segunda, *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, se ubica justo en los años previos al golpe militar de 1976, cuando la represión paraestatal ya operaba por medio de la Triple A, durante el gobierno de Isabel Perón.

de sus casas. Otras películas, como *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro, *La mirada invisible* (2010), de Diego Lerman, e *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Ávila, ponen el foco en la mirada infantil sobre este período histórico.

El filme escenifica el período de mayor terror en la historia argentina reciente. La desnudez de los personajes durante los últimos días de encierro y durante la secuencia de la fuga hace explícito aquello que Agamben señala sobre el funcionamiento del poder biopolítico: “El estado de excepción [...] es precisamente aquel en que la nuda vida, que en la situación normal aparece engarzada en las múltiples formas de vida social, vuelve a plantearse en calidad de fundamento último del poder político” (2001, p. 15). Reducidos prácticamente a su nuda vida, a los prisioneros les cuesta incluso reconocerse a sí mismos: cuando Lucas, el carcelero responsable del centro clandestino, los enfrenta con el espejo –desnudos, rapados, heridos y deteriorados por los meses de cautiverio–, ellos se rehúsan a mirar el reflejo de sus caras. “Afuera tampoco te reconocen”, le advierte Lucas a uno de ellos, sugiriendo que el poder ha logrado transformar a sus rehenes en monstruos o bestias y los ha vuelto, así, irreconocibles. En la secuencia de la fuga, los cuerpos de los detenidos parecen definitivamente animalizados: se arrastran agachados (solo en el tramo final los veremos de pie), con los brazos colgando delante, casi como monos, privados hasta de la ropa, el último elemento que podría haberlos vinculado con la cultura y su vida social previa al encierro. “Hay que pensar como antes de entrar acá”, dice Guillermo: para restituir la racionalidad, los personajes necesitan revertir la involución a la que los ha sometido la violencia.

Schwarzböck (2007, p. 41) sostiene que la “suspensión de la moralidad” que propone la película –y que es un

rasgo propio del cine de terror– puede leerse en relación con el “estado de excepción” en el que suceden los hechos: dentro del campo de concentración, la normalidad queda entre paréntesis. La cámara de Caetano evita juzgar a los personajes: la discusión política queda fuera de la película, y en ningún momento se reivindica a las víctimas como héroes (de hecho, la película escatima información con respecto a quiénes forman parte de organizaciones guerrilleras y quiénes no). Incluso los *villanos* –los guardias– aparecen en cierta medida humanizados detrás de algunos pequeños gestos, como brindar en Navidad con los prisioneros, jugar con ellos al truco o saludarlos cada mañana con un *Buen día* que, a los oídos del espectador, no puede sonar sino irónico.

En el cine argentino contemporáneo, las películas sobre el Proceso son casi un género en sí mismo, pero la originalidad de la mirada de Caetano radica en haberse atrevido a hacer una película sobre el terror (real) de la dictadura apelando a algunas convenciones del género (ficcional) de terror. La iluminación opresiva de la habitación, la distorsión de los sonidos, las puertas que se abren –y que siempre anuncian la llegada del victimario–, el juego entre lo que se ve y lo que se retacea por medio de las vendas que cubren los ojos de los protagonistas, y el suspenso permanente –nunca se sabe cuándo puede tocar una nueva sesión de tortura; las conductas de los guardias son tan arbitrarias que resulta imposible prever las consecuencias del más mínimo acto– son algunos de los elementos que permiten emparentar a la película con ese género.

A estos recursos se suma la luz intermitente de los rayos y el sonido de los truenos durante la tormenta espectacular que se desata durante la fuga de los prisioneros, y los encuadres que agigantan la ventana desde donde se realiza el escape. La Mansión Seré es casi un personaje más de la película. Esto coloca a la

película en sintonía con una tradición particular del género terror: el gótico. En los relatos góticos (basta pensar en “La caída de la casa de Usher”, de Edgar Allan Poe) hay siempre una casa maldita, suntuosa pero decadente, que está aislada de la ciudad y funciona como espacio del horror. Los encuadres de la fachada de la Mansión en *Crónica de una fuga*, generalmente contrapicados, construyen esa atmósfera lúgubre, que permite adivinar que en el interior de ese edificio majestuoso suceden los acontecimientos más sórdidos. Muchas narraciones góticas terminan con la destrucción de esa casa maldita: aquí apenas llegamos a atisbar, al final, cómo empieza a desmontarse el centro clandestino, que los militares luego incendiarán justamente para eliminar toda evidencia, tras la fuga de los cuatro prisioneros.

De todos modos, el recurso fundamental al que apela Caetano para inscribir su película en el género de terror es el fuera de campo. De manera consistente a lo largo del filme, el director elige no mostrar las escenas de tortura, aunque sí permite que las escuchemos. En cierto sentido, el aprovechamiento de aquello que no se ve emparenta al espectador con los protagonistas, que viven con los ojos vendados. El sonido sin imagen acrecienta los efectos del terror: oímos los golpes, pero no sabemos en qué parte del cuerpo ni con qué objetos se ejecutan; sentimos los gritos pero no vemos la sangre, aunque sí las cicatrices que marcan los cuerpos después de esas sesiones. Como consecuencia de que no *vemos* la violencia, tampoco llegamos a acostumbrarnos a ella. El sadismo de la tortura se despliega solo en la imaginación del espectador: al escatimar la violencia física, la película logra una conmoción aun mayor de la que obtendría si se regodeara en mostrar la agresión. Esta decisión estética es, en buena medida, también una opción ética: *Crónica de una fuga* no admite un espectador morboso. Y construye, como explica Schwarzböck, uno que se

identifique con los protagonistas: “La originalidad [de la película] está en valerse de códigos del género de terror sin por eso usar su sistema de catarsis.⁵ En el filme de Caetano, el espectador tiene que identificarse con el dolor de la víctima y no con el placer del victimario” (2007, p. 53).

En *Crónica de una fuga*, Caetano transgrede la solemnidad del subgénero *película sobre la dictadura* y, en vez de ofrecer un drama testimonial, realiza una película que apela al género de terror para contar la violencia de la represión ilegal, pero cuyas expectativas están puestas desde el comienzo en la fuga, garantizada por el título del filme. Para representar la violencia, el director sustrae las imágenes de la tortura y apuesta a la potencia del sonido y a la imaginación del espectador: de ese modo, evita que la violencia se cosifique y se vuelva espectáculo.

Paradójicamente, tal vez esta sea la más esperanzadora de las tres películas analizadas en este trabajo. Por un lado, los prisioneros logran fugarse –aunque en ese sentido constituyen una minoría: el relato histórico indica que 30.000 personas no lograron huir–; las placas informativas del final reseñan la participación de los protagonistas en el Juicio a las Juntas de 1985 (y reenvían, en 2006, a los juicios reabiertos durante el gobierno de Néstor Kirchner). Por otro lado, en la última escena de la película, Claudio se encuentra en la estación de tren con la mujer a quien había cedido el asiento en el colectivo el mismo día que lo secuestraron. En aquel primer encuentro, la mujer estaba embarazada; en este último, ya ha dado a luz y espera el tren con su bebé. En línea con las otras películas de Caetano, esta imagen final afirma que la vida sigue, y parece apelar al valor de la paternidad y la posibilidad de que el futuro sea diferente, mediante la transmisión del legado de aquello que han vivido –y sufrido– los protagonistas de estas historias.

5:: La autora se refiere a que el género de terror demanda que el espectador se distancie de la desgracia de las víctimas y, en sus versiones más contemporáneas, incluso se identifique con el asesino.

Conclusiones

“Caetano plasma las consecuencias de la crisis que difumina las fronteras, restándoles legitimidad a los límites antes admitidos y respetados por los ciudadanos”, afirma Mullaly (2009, p. 160), en una síntesis que describe con precisión las tres películas analizadas en este trabajo.

En el cine argentino contemporáneo, Caetano es probablemente el director que ha señalado con mayor contundencia el vínculo entre violencia y crisis, entendiendo este concepto en sentido amplio. Mientras *Bolivia* y *Un oso rojo* transcurren en medio de la debacle de principios de siglo (la crisis económica, social e institucional de 2001-2002), *Crónica de una fuga* se ubica en un período histórico distinto, pero no menos crítico: el de la última dictadura militar. En ambos momentos se ponen en cuestión las fronteras sociales –basta pensar en la cantidad de familias de clase media que cayeron en la pobreza en 2001– y los límites que habían regulado la vida social se desdibujan –lo que deriva, por ejemplo, en que el Estado se encargue de secuestrar y *desaparecer* personas–.

En el cine de Caetano, la comunidad está amenazada por el fantasma de la disolución. Acaso esa posibilidad siempre latente sea una de las herencias imaginarias de la crisis con la que Argentina ingresó en el siglo XXI. Lejos de las certezas del cine de los ochenta en relación con la identidad –expresadas en la recurrente elaboración de alegorías nacionales–, en las películas de Caetano lo común se ha vuelto frágil; los lazos sociales se han precarizado.

En medio de ese peligro de desintegración prolifera la violencia. Por un lado, aparece como la fuerza capaz de restituir las fronteras endebles, expulsando –o eliminando– al otro: en *Bolivia* los personajes necesitan castigar al extranjero; en *Un oso rojo*, al delincuente; en

Crónica de una fuga, a los “zurdos de mierda”. Por otro lado, la violencia aparece como un mecanismo que rige el funcionamiento social: es un conjunto de gestos y hábitos cotidianos; circula entre los sujetos por medio del lenguaje, las miradas, las acciones. Más aún, la violencia está en el fundamento de lo social: en el cine de Caetano la primera violencia es la que ejerce el capitalismo sobre los sujetos, al privarlos de trabajo, de certezas, de estabilidad y, en última instancia, de futuro. En la secuencia del último asalto en *Un oso rojo*, donde el himno argentino suena sobre las imágenes del robo y el asesinato, Caetano parece dar incluso un paso más: el crimen permea el nacimiento de la nación; no hay patria sin sangre y muerte.

Tal vez la gran paradoja de estas películas es que dan cuenta de la circulación social de la violencia sin espectacularizarla, sino más bien escatimándola. La cámara de Caetano no se obsesiona con la agresión física, la administra: el uso del fuera de campo en *Crónica de una fuga*, por ejemplo, impide ver las secuencias de tortura, que habrían hecho virar la película desde el género de terror al del cine *gore*. En *Bolivia*, los encuadres no juzgan, sino que apelan al registro documental: la cámara busca las posiciones más distanciadas, no se identifica con los personajes sino que se limita a describir cómo funcionan las cosas en la parrilla.

En este sentido, aunque las historias puedan conmover al espectador y logren su identificación con el protagonista, la puesta en escena tiende siempre a la suspensión de la moralidad: de esa manera, Caetano elude el sensacionalismo y la ultraviolencia –una opción estética que habría contribuido a naturalizar esa violencia a los ojos del espectador–.

Como consecuencia de esa suspensión del juicio moral, resulta muy difícil separar a los personajes en *buenos* y

malos, ya que su construcción apuesta deliberadamente a la ambigüedad. Una concepción fatalista atraviesa estas películas –sobre todo las dos primeras–, en las que los personajes son incapaces de torcer su destino, y en las que toda transgresión tiene, tarde o temprano, una respuesta violenta. Como los personajes están condenados de antemano, para el espectador resulta difícil juzgarlos en términos morales. Tal como lo indica el reloj de *Bolivia*, el paso del tiempo en estas películas no es más que el cumplimiento de una sentencia ineludible.

De todas maneras, hay una esperanza en este cine desencantado. La paternidad aparece en los filmes como un valor capaz de devolver un sentido a esas existencias que parecen condenadas a la repetición y el fracaso. En las tres películas se señala la posibilidad de dejar un legado mejor, de que las próximas generaciones construyan un *nosotros* diferente. Es una herencia modesta, que no admite grandes ilusiones, pero que deja abierta, en historias asfixiadas por un presente insoportable, una grieta hacia el futuro.■

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-textos.
- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Bataille, Georges (1974). "La estructura psicológica del fascismo". En *Obras escogidas*. Barcelona, Barral.
- Bauman, Zygmunt (1996). "Modernidad y ambivalencia". En Josexo Beriain (comp.): *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo*. Barcelona, Anthropos.
- Bernardes, Horacio (2002). "Odio a la parrilla". En *Página 12*, 7/4/2002. Recuperado de www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-147-2002-04-07.html
- Butler, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. México, Síntesis.
- Di Paola, Esteban (2010). "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino". En *Imagofagia*, n.º 1, Buenos Aires. Recuperado de www.asaeca.org/imagofagia
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires, Emecé.
- Girard, René (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.
- González, Horacio (2003). "Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino". En *El ojo mocho*, n.º 17, Buenos Aires, pp. 156-158.
- Mongin, Olivier (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona, Paidós.
- Mullaly, Laurence (2009). "La (est)ética del margen en el cine de Adrián Caetano". En *Pandora*, n.º 9, Saint-Denis, pp. 149-162.
- Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham y Londres, Duke University Press.
- Schwarzböck, Silvia (2007). *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires, Picnic.
- Tonkonoff, Sergio (2012). "La cuestión criminal. Ensayo de (re)definición". En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n.º 35, Universidad Complutense de Madrid, pp. 201-221.
- Viñas, David (2005). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Filmes

- Caetano, Adrián (2001). *Bolivia*. Argentina, Fundación PROA-Hubert Bals Fund-lacam.
- _____ (2002). *Un oso rojo*. Argentina, Lita Stantic Producciones-TS Productions-Wanda Visión.
- _____ (2006). *Crónica de una fuga*. Argentina, 20th Century Fox de Argentina-Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)-K&S Films.