

laFuga

Entre la idealización y el desencanto: el sur

Reflexiones fílmicas sobre el pasado reciente de Patagonia en *El viento se llevó lo qué* y *Mundo grúa*

Por Paz Escobar

Tags | **Cine contemporáneo** | **Historia** | **Historiografía** | **Argentina**

Doctora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata. Docente e Investigadora de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNPSJB. Integrante del Comité Directivo del Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, UNPSJB. Integrante de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisuales (ASAECA). Ha co-dirigido e integrado diferentes proyectos de investigaciones referidos a memorias, identidades y representaciones en la Patagonia.

Introducción

Los textos fílmicos son entendidos aquí como producciones profundamente sintomáticas del movimiento constante de la sociedad, tanto de lo que se concreta en la realidad como de sus potencialidades. La historia entonces, no puede prescindir de los discursos y representaciones audiovisuales para comprender cómo ha sido sentida, pensada y mostrada ya que éstas forman parte de su construcción, en tanto se asientan en la realidad material en que los sujetos actúan. Una lectura historiográfica permite dar cuenta de la historicidad de las propias formas, entendidas éstas como procesos sociales que expresan y configuran al mismo tiempo testimonios heterogéneos estéticos y trans-estéticos (Grüner, 2005).

La noción jamesoniana de inconsciente político (1995, 1999, 2012) permite comprender –y por ende abordar metodológicamente– la profunda relación del momento socio-económico e histórico con el film a analizar. Su historicidad no se encuentra en los procesos externos (económicos, institucionales, políticos, etc.) que lo rodean, sino que interviene en las instancias de recepción y producción, siendo parte de los procesos de subjetivación. Toda producción cultural-simbólica es una fantasía política que articula de forma contradictoria las relaciones sociales reales y las potenciales, que constituyen a los individuos en una historia y economía política concreta (Mc Cabe, 1995). El análisis de films permite, así, dar cuenta no sólo de los regímenes de visibilidades, sino también de invisibilidades y de los diferentes modos de concebir y disputar sentidos posibles sobre los procesos sociales, culturales y políticos.

Las características del cine producido en la década del noventa en Argentina nos interesan en tanto exhiben las marcas del impacto profundo que el ajuste estructural neoliberal produjo en las costumbres, la vida cotidiana y las subjetividades. Las particularidades de este cine no admiten fáciles equivalencias entre el mundo representado y el real, entre las formas estéticas y las políticas (Aguilar, 2006). Es en la interpretación, derivada del análisis textual y contextual, que podemos encontrar la dimensión cultural, social e histórica de un film en su conjunto.

Por otro lado, la construcción de territorios y espacios regionales es siempre un proceso inacabado, dado que el movimiento constante de la historia implica el cuestionamiento y sustitución de unas representaciones por otras, movimientos que pueden detectarse desde el análisis de la textualidad fílmica. Por ello, una interpretación crítica de películas filmadas en Patagonia argentina aporta al conocimiento de la historia reciente de dicha región y su constante re-des-configuración. La lectura crítica de las estrategias estilísticas de los textos fílmicos observados, permite comprender como éstos actúan sobre representaciones existentes y preexistentes, ya sea para cuestionarlas y superarlas, ya sea para reforzarlas y dilatar su permanencia en el imaginario sobre Patagonia,

formando parte de los discursos de toda índole que dicen y hacen la región.

De los numerosos filmes realizados en Patagonia, la indagación sobre dos de ellos estrenados el mismo año, 1999, proporciona pistas para pensar cómo las representaciones encontradas –la idílica/hegemónica postulada por *El viento se llevó lo qué* (Alejandro Agresti) o crítica/emergente revelada por *Mundo grúa* (Pablo Trapero)–, expresan a nivel simbólico las profundas modificaciones que el neoliberalismo/ posmodernismo produjo en la totalidad del planeta, pero que encuentran en la Patagonia argentina específicas coordenadas e imaginarios.

El viento se llevó lo qué: fragmentos de ex-centricidad posmoderna

*El viento se llevó lo qué*¹ es el doceavo largometraje dentro de la prolífica y muy variada filmografía de Alejandro Agresti, quien concibe la cultura como un *malentendido* y es lo que está en la base de todo el filme.² Construye un pueblo que, a pesar de tener un referente real (Río Pico en la década del setenta del siglo pasado), alude a un pueblo imaginario, en el sentido que la historia narrada es una fantasía que le sirve para reflexionar sobre las posibilidades de construcción de culturas originales o no permeadas por los efectos colonizadores.

En consonancia con el resto de su obra filmada hasta ese momento, Agresti utilizó variadas estrategias estilísticas por lo que su régimen de escritura puede definirse como *moderno*, caracterizado por elecciones lingüísticas y expresivas heterogéneas. El realizador evidencia la parcialidad de los puntos de vista y exalta las manipulaciones del montaje. La mediación discursiva es expuesta en la utilización de sonido no-sincronizado, en el que las imágenes y los sonidos siguen recorridos no homogéneos. En resumen, se caracteriza por: dishomogeneidad y heterogeneidad, copresencia de opciones marcadas y no marcadas, sin pasos intermedios (Casetti y Di Chio, 1991). Este régimen de escritura define, en parte, algunos rasgos característicos de la estética de Agresti que él define como una maximalista combinatoria de estilos: “Para mí, el cine es excitante por el hecho de poder usar todas las herramientas que te brinda...[L]a riqueza está en la combinación de todo. La Argentina es combinación de estilos. Lo que trato de hacer con mis películas es combinar, manosear, dar vuelta, y eso acá es una tradición: la mezcla.” (Agresti citado en Peña, 2003, p. 49).

Coherentes con sus declaraciones, la filmografía de este director está tan lejos de la grandilocuencia declamatoria del cine de la pos-dictadura como de las poéticas despojadas o de múltiples sentidos posibles del Nuevo Cine Argentino: “Como un puente entre dos generaciones de cineastas, Agresti apostó por un cine de experimentación y riesgo que, a su vez, no teme al rescate de ciertas tradiciones del cine y otras disciplinas artísticas argentinas” (Luka, 2003, p. 54).

El tipo de escritura moderna que caracteriza este film complejiza su análisis por la cantidad y densidad de temas sobre los que reflexiona: la posibilidad de existencia de una cultura ex-céntrica, la naturaleza del cine, la construcción de los sujetos, la función de los medios de comunicación, las relaciones geopolíticas entre centro y periferia, la última dictadura militar argentina, por citar los más generales. Si bien las reflexiones son planteadas en forma metafórica, alegórica o a través de citas intertextuales características del cine moderno, el director parece no confiar en la capacidad interpretativa del espectador y acude a la voz *over* de la narradora del film en numerosas ocasiones para explicar en palabras, casi didácticamente, lo que muestran las imágenes, direccionando y obturando las posibilidades de múltiples interpretaciones.

En *El viento...*, el cine del pueblo es la única fuente de información del exterior y el espacio fundamental de socialización, pero las cintas llegan cortadas y desordenadas, y esto ha ido permeando la subjetividad de los habitantes más jóvenes del pueblo que replican el hablar fragmentado de las películas. Esta excentricidad es lo que hace tan singular a Río Pico y es filmado por Agresti con un estilo nostálgico de colores cálidos y luz amarillenta, representando a ese poblado (como sujeto histórico) de forma idealizada. A pesar de este malentendido constitutivo que otorga su original rareza a este lugar, la “fractura verbal” de sus habitantes no genera conflictos ni personales ni colectivos en la comunidad. Por otra parte, es esta peculiaridad lo que le da al film cierto aire de comicidad sobre lo cual también auto-reflexiona de forma paródica, sobre la posibilidad misma de la

existencia de una cultura en tanto mediación simbólica de los sujetos con su mundo, en donde el *malentendido* es un rasgo constitutivo de toda configuración subjetiva y cultural.

Agresti plasma una mirada nostálgica sobre este lugar y su particular identidad, vehiculizada dentro del film por el personaje de Soledad (Vera Fogwill) que, si bien al principio experimenta desconcierto y temor ante estos habitantes “disléxicos”, enseguida consigue trabar amistades, obtener un empleo e iniciar una relación erótico-amorosa con Pedro (Fabián Vena), el crítico de cine, o “el rey de la fractura verbal” como ella lo califica. Esto es posible porque los personajes, más allá de su extravagancia lingüística, son contruidos como personas sumamente buenas, simples y honestas, que hacen posible la comunidad y la comunicación, aunque por otros medios. Este fuerte sentido colectivo/comunitario explica que toda la población participe con entusiasmo en el proyecto de re-educación del habla a través del mismo cine que lo distorsionó, mediante la realización de un noticiero local.

Sin embargo, la idea anterior debe ser sometida a interrogación desde la misma puesta en escena del film, ya que esta particularidad riopiquense presentada como la característica original de su cultura es asociable al cambio cualitativo en la construcción del sujeto contemporáneo, aspecto central en la posmodernidad. Al respecto, Jameson (1991, 1998, 2013) explicó este cambio desde la noción lacaniana de ‘esquizofrenia’ –como ruptura de la cadena de significantes³ para explicar una forma actual de experimentar el espacio, el tiempo, la historia y la cultura. En otras palabras, no pueden organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente por lo que quedan viviendo en un puro presente. *El viento se llevó lo que* plantea la tesis jamesoniana aunque en orden invertido. Aquí las producciones culturales (las películas) aparecen ante los espectadores en forma aleatoria y fragmentada produciendo una generación de sujetos incapaces de transitar su vida psíquica y colectiva en términos temporales, o sea históricos.

La ambigüedad radica en que Agresti plantea la fractura verbal dentro de una representación idealizada de Río Pico como espacio bucólico en el que, hasta el giro final del film, es posible no solo una apacible vida comunitaria, sino también una construcción cultural no colonizada. Esta idealización también alcanza al cine, como lenguaje promotor de una interpretación activa por parte de los espectadores que son capaces de crear una genuina cultura, en contraposición a la televisión como símbolo de la colonización cultural globalizadora. Tal vez la hipótesis de Agresti sea que el cambio epocal ha modificado el sentido mismo de la fragmentación, antes creadora, ahora alienante.

También se plasma en imágenes otro cambio cualitativo de la contemporaneidad, que refiere al lugar central que tienen los signos, que, a través de una sucesión de simulacros, han desplazado lo real dando lugar a la hiperrealidad. La tesis de Jean Baudrillard aparece en el film a través de una secuencia en que Pedro, el crítico de cine, está embelesado por la presencia de un viejo actor francés que sigue siendo una celebridad sólo en Río Pico: Edgar Wexley (Jean Rochefort). Pedro exclamará mientras le sostiene la mano al actor: “La realidad ha sido reemplazada por su simulacro.” Esta frase es proferida por el anfitrión, obviamente, sin relación con la conversación que llevan adelante los demás personajes presentes; ante esto Wexley pregunta si es el crítico cinematográfico y cuando le contestan afirmativamente concluye: “Entonces es un problema universal.”⁴ La hiperrealidad también es tematizada a partir de la relación que establecen los jóvenes espectadores riopiquenses con los films que visualizan/ consumen diariamente. Aquellos están moldeados por el signo, ya que su hablar se condice con esos fotogramas como si no hubiera más realidad que la de la pantalla. Su hablar replica lo que ven y oyen allí, constituyéndose ellos mismos en una metáfora de la hiperrealidad que Agresti parodia y celebra a la vez. En el mismo sentido Claudio España planteaba al momento de su estreno que *El viento...* constituye un: “dibujo metafórico de una sociedad –acaso la Argentina toda– que prefiere vivir en una realidad que se ha fabricado con despojos de la verdadera y que finalmente, resulta más auténtica que la realidad misma” (España, 1998, p. 5).

Respecto del recurso a la alegoría, aquí aparece en la acepción que Stam denomina “alegoría moderna autodeconstructiva” ya que “no se interesa en el significado figural del proceso histórico sino en el carácter fragmentario del propio discurso, la alegoría se despliega...en un contexto de pérdidas de objetivos históricos a gran escala” (Stam, 2001, p. 329). Es decir, el cine y el lenguaje reflexionan sobre sí mismos y a través de ellos mismos. Y lo hacen, por ejemplo, a través de la reflexividad, poniendo en escena muchos de los dispositivos y soportes del lenguaje cinematográfico: cámaras, equipo de sonido, micrófonos, latas de films, rollos filmicos, proyectores, pantalla. La mayoría de

estas máquinas se incluyen en distintas puestas en abismo que aparecen repetidamente en la diégesis. Esta reflexión alcanza no solo a las imágenes sino también al sonido. En las secuencias de rodaje del noticiero, el boxeador Nicolino (Mario Paolucci) –ahora devenido sonidista– se compenetra tanto con lo que pasa delante de cámara que sin querer se acerca y entra en cuadro. Cuando lo hace, aumenta la música del noticiero que vemos rodar y se superpone con el sonido del film de Agresti, ya que no solo vemos acercarse a Nicolino, sino que escuchamos el sonido a mayor volumen y cuando vemos retroceder a este personaje escuchamos el sonido a menor volumen. Una acción que se repite y que nos hace prestar atención sobre el sonido como un elemento importante de la construcción fílmica.

Las secuencias de filmación, además, como en otras películas de género cine dentro del cine, reflexionan e interpelan sobre el rol del espectador mediante la puesta en escena de personajes que son espectadores, en este caso los pobladores de Río Pico. La operación que muestra la cámara dentro de la diégesis para luego hacer coincidir la cámara *en* el film con la cámara *del* film, implica entre otras cosas, que los espectadores veamos, alternadamente, encuadres que coinciden con lo que ven los personajes y con otros donde observamos a los espectadores observando. O lo que es lo mismo, observamos el propio acto de observar que estamos llevando a cabo en ese momento, operación autorreflexiva que nos abarca en tanto espectadores y que yuxtapone el dentro y fuera de campo a la vez que socaba la cuarta pared.

Específicamente, en cuanto a la representación de Patagonia, la misma puede pensarse desde la construcción, y yuxtaposición, de dos tipos de espacios. Un *espacio imaginado*, un ‘mundo ideal’, utópico que aparece como fuera del tiempo y del espacio debido a la fuerte idealización con la que es representado estéticamente y narrativamente. Este mundo está tan aislado, geográficamente y socialmente, que es desconocido por personas foráneas, y quienes llegan allí lo hacen por casualidad, porque para llegar hay que salirse completamente del camino. Es el caso de Soledad, que manejando el automóvil robado llega literalmente al ‘final del camino’: la ruta se corta abruptamente y delante de ella se abre el vacío al que accidentalmente cae, para encontrarse también por accidente con el encargado de trasladar las películas. Soledad exclamará: “Esta gente vive literalmente en el culo del mundo...aislados, sin tener idea de lo que pasa más arriba”. Es el ‘fin del mundo’, la Patagonia otra vez es el borde, la frontera, el linde, entre el mundo conocido y el ‘más allá’, que para Agresti es un micromundo idealizado donde unas personas, tan buenas como extravagantes, inventan sus propias formas de concebir el cine y el habla. Parece decir que sólo en ese lugar amable, igualitario a su modo, simple y auténtico es posible vivir sin mayores conflictos, la cultura como un malentendido constante. Es el fin de la realidad para ingresar a otra inventada, tanto la que crea Agresti como la que crean, a su vez, los pobladores de Río Pico. Por eso Soledad se encuentra con el final del camino, porque no hay continuidad posible entre el mundo real y el ideal: “Llegó la primavera y nuestro pueblo seguía desconectado del mundo... A través de la ventana de nuestra casa nos quedábamos con Pedro horas y horas contemplando y aprendiendo de toda esa pureza que nos rodeaba.”

Este espacio imaginado es recorrido desde una mirada afectiva y nostálgica que se embelesa no sólo con el paisaje, sino también con sus habitantes. Esa mirada paisajística se mezcla con un pintoresquismo que confunde pobreza con simpleza proponiendo una visión desconflictuada de la sociedad. La distancia social, de la que habla Raymond Williams (2001), se aplica en este film donde el espacio simplemente ‘está ahí’/ ‘es así’, obturando la historicidad de un proceso permanente que alcanza tanto al campo como a la ciudad y que incluye la expoliación constante de los cuerpos y las subjetividades de muchos para garantizar el beneficio de pocos. Así, más allá de las necesidades de la narración de la historia, el film inserta intercaladamente imágenes de planos amplios de montañas y campos floridos con niños y viejos, desaliñados y vestidos humildemente, jugando o caminando. Todos estos planos son filmados con colores cálidos y poco contrastados y suave música extradiegética. Son estas estrategias estilísticas las que acentúan la mirada paisajística y desconflictuada de la que hablamos.

Lo dicho se evidencia más extensamente, en la escena en que Wexley, Pedro y el inventor del pueblo, Antonio Tardini (Ulises Dumont) se alejan del pueblo para responder “¿Qué es el cine? ¿Cuál es su verdadera naturaleza?” Para ello llegan a un rancho en el campo y realizan una entrevista filmada a un viejo peón rural que narra su historia de vida signada por la pobreza extrema, la trágica muerte de sus hijos y la conciencia de su soledad. Sin embargo, este relato no puede ser comprendido por Wexley ni por Pedro por diferencias lingüísticas y a Tardini, el único en condiciones de comprenderlo,

le parece carente de interés. La del film es una mirada afectiva y distanciada a la vez, que asume el punto de vista de un observador ocioso (Williams, 2001), que está de paso y se permite mantener distancia y apreciar el espacio como un ámbito que existe más allá de las desigualdades en las que hombres y mujeres producen la vida y la cultura.

Además, este es un lugar tolerante de las diferencias. En el pueblo, la fractura verbal no es vivida como una distinción identitaria uno mismo/ otro. Se vive –quizá por esa sencillez con la que son representados sus habitantes– como algo que caracteriza a Río Pico. Como dice el personaje de Doña María (Ángela Molina), la dueña del único bar y hospedaje: “todo pueblo tiene sus cosas.” Sin embargo, en Buenos Aires tal distinción se transforma en una alteridad que debe ser suprimida, por lo menos así lo relata el personaje de Amalfi (Carlos Roffé), el vecino próspero del pueblo, cuando discute con Caruso (Sergio Poves Campos), el proyectorista: “Usted se olvida de mi hija, Caruso, ¿eh? Usted sabe que yo junté peso sobre peso toda mi vida para mandarla a Buenos Aires a estudiar a la Facultad, y ahora me entero que la internaron en una de esas instituciones para...” Mientras habla realiza círculos con el dedo índice en la sien derecha, gesto clásico para nominar la ‘locura’.

El personaje de Soledad, la protagonista, materializa la mirada del director sobre el territorio patagónico. Por un lado, porque a través de su voz en *off* enmarca la narración y hace explícitas las reflexiones sobre el territorio, la última dictadura cívico-militar y el proceso globalizador de la cultura, direccionando las interpretaciones de los espectadores. Por otro lado porque, como Agresti, este personaje llega de la ciudad y encarna esa mirada distanciada de quien está de paso. En síntesis, la mirada de Soledad/ Agresti sostiene una representación idealizada y esencialista de la región, de una cultura simple y excéntrica a la vez, pero original y ‘pura’ (en el sentido de no haber sido colonizada por las tendencias globalizadoras). Esta representación es concebida a partir de las elecciones estéticas que dan cuenta de una emocionalidad añorante de un tiempo ‘perdido’ y generan imágenes que trascienden lo puramente visual para proponer reflexiones sobre la cultura, el pasado y, también, la memoria, como veremos a continuación.

El espacio imaginado, no obstante, es desgarrado por la historicidad a través de uno de los temas recurrentes de la filmografía agrestiana: la última dictadura cívico-militar. En *El viento...* concretamente se abordan las problemáticas referidas a los sobrevivientes, el testimonio y la memoria a través del personaje Antonio Tardini, el inventor, que intenta, sin éxito, vender ‘sus’ teorías en Buenos Aires. Para promocionar la última, “todos somos iguales”, viajará a la capital del país en marzo de 1976. A través de esta subtrama, el film reflexiona sobre el lugar sospechado que ocupan los sobrevivientes de los campos de concentración y la (im)posibilidad de narrar el horror. En un plano-secuencia de lento travelling hacia adelante que pasa lentamente del plano general al primer plano para ir progresivamente de la comedia al drama profundo, Antonio Tardini narra con ingenuidad y dolor a la vez, la violencia extrema de la que fue víctima y explica cómo lo llevaron, lo interrogaron y lo golpearon. Cuando, finalmente, intenta narrar el acto concreto de la tortura no puede decirlo con palabras y en su lugar hace un sonido onomatopéyico. No es azaroso entonces que, antes de comenzar ese relato incompleto que postula que hay un límite para la narración del horror, el personaje de Tardini entre en campo en el comienzo de esa escena cantando: “Me torturé sin ti y entonces te busqué por los caminos del recuerdo.”

Cabe decir que es en la inserción de tan diversos y complejos temas que el tratamiento de cada uno de ellos se descuida, permeando de cierta ambigüedad ideológica a este film. Tal como lo planteó Leonardo D’Espósito:

Como si el Proceso no fuera un trauma enorme en la conciencia colectiva del país, Agresti concede la existencia de gente que ‘no sabía’. Estos habitantes de suelo ficticio son completamente apolíticos porque viven fuera de la realidad. Entonces ¿a qué viene el episodio narrado por Dumont? (...) en principio podría decirse que estos seres descentrados y fabulosos son inocentes porque no existen. Y como, corolario, que no existen personas inocentes de la mayor desgracia que sufrió nuestro país. Ahora bien, Agresti viola este paradigma insertando comentarios sobre ese drama con lo cual la ficción pierde toda razón de ser” (D’Espósito, 1999, p.15).

Al espacio imaginado de la ficción del film –ya jalonado por la reflexión sobre la historia reciente– se le yuxtapone el espacio alegórico propuesto por Agresti: Río Pico funciona como una metáfora de la Argentina toda debido a su distancia con los ‘centros mundiales’ como productores de información,

conocimiento y cultura. Esto se observa sobre todo en la secuencia en la que Caruso, el dueño del cine, le explica a Soledad las peripecias y recorridos que hacen las latas de filmico antes de llegar a Río Pico que explican su estado caótico e incompleto: “Aquí es el último lugar donde se proyectan después de haberse pasado miles y miles de veces. Primero en Buenos Aires (...) De ahí de un lado para el otro: en micro, en carreta, en bicicleta, en moto, y la siguen destruyendo. Cambian los rollos de lugares, actores que desaparecen, que resucitan. Los rollos que se mezclan, que se pierden. En fin...con todo este bolonqui... me las tengo que ver toda la semana (...) Soy el dueño del último cine del mundo.”

Otra vez, como en el tema anterior, aparece cierta ambivalencia en tanto el film critica este lugar periférico que le toca a la Argentina en la división internacional de poder y recursos materiales y simbólicos en el que el mundo está desigualmente dividido. Para Agresti la cultura y la información se producen en algunas coordenadas geográficas y los argentinos estaríamos en desventaja al no acceder de primera mano a ellos y al tener una idea distorsionada de lo que ocurre en el resto del mundo. Sin embargo, lo que él explícitamente plantea como una desventaja, a través de la materialidad fílmica se postula como la posibilidad creadora de una cultura original.

En definitiva, tanto en el espacio imaginado como el alegórico, ya sea en forma de idealización nostálgica como de crítica a la posición periférica, la Patagonia es representada desde sus tópicos dominantes y esencialistas: es una eterna lejanía. Ya sea para pintar un mundo inexistente de seres esencialmente buenos y fuera de la historia e incluso para escapar de la historia del horror, como el personaje de Antonio Tardini a quien le alcanzó con irse de Buenos Aires a la Patagonia para escapar de la dictadura y sus políticas represivas y recesivas. Es el lugar idealizado donde a la ciudad concreta con sus complejidades y peligros se le opone un campo idílico al que ni siquiera las relaciones capitalistas parecen alcanzar, ya que la pobreza no es pobreza, sino tosquedad; la falta de acceso a la comunicación no es desigualdad, sino autenticidad. Es un mundo ‘muy muy lejano’ como el de los cuentos infantiles que no son habitados por seres humanos complejos y contradictorios, sino esencialmente generosos y simples. La Patagonia es un lugar tan remoto que parece no formar parte de un tiempo o de espacios sociales concretos, parte de una América Latina que sufre y resiste los destinos neocoloniales y neoliberales.

“Paisaje después de una derrota” *Mundo grúa* ⁵

Mundo grúa ⁶ constituye la *opera prima* en materia de largometraje del hoy reconocido y laureado director Pablo Trapero. El excelente recibimiento de la crítica especializada y los importantes premios obtenidos le permitieron a *Mundo grúa* un lanzamiento comercial “de mayores proporciones que lo habitual para un debutante” (Bernades, 1999), y convocó a 70.000 espectadores durante el año de su estreno, lo que fue un pequeño suceso.

Respecto de la composición fotográfica, la elección del blanco y negro obedeció básicamente a una limitación económica: “Lo hice en blanco y negro, primero, por una cuestión presupuestaria; cuesta un cincuenta por ciento menos que en color” (Trapero citado en García, 1999). En cuanto al orden del tiempo cinematográfico podemos definir que en *Mundo Grúa* es *cíclico*: los acontecimientos están ordenados de tal modo que el punto de llegada es análogo al del comienzo sin ser idéntico. Respecto al espacio, que es representado a través de elecciones heterogéneas, se destaca su condición de *espacio dinámico expresivo*, en relación dialéctica y creativa con la figura del personaje principal al que sigue. Es la cámara, y no el personaje, con su desplazamiento o eje de su mirada, quien decide lo que se debe ver y es este punto de vista y recorrido exploratorio de la cámara lo que le da una cualidad específica. Es en esta operación que el film se erige como un lúcido comentario/lectura (sin moraleja) sobre la época de su producción: la Argentina del capitalismo financiero.

El principal tema de *Mundo grúa*, de gran interés para científicos sociales, es el del trabajo. El título alude al *mundo* visto desde el trabajo, constituyéndose éste en el lugar desde donde se mira y por donde gira el resto de los aspectos de la vida de los trabajadores, específicamente en la Argentina de fin del siglo XX. Por ello un análisis de este film (amén de la indagación sobre la región patagónica que es el objeto de la presente investigación) conlleva necesariamente una interpretación sobre el modo de representación del trabajo y los trabajadores. Por un lado, desde las condiciones objetivas

que enmarcan esa práctica, en este caso las políticas económicas neoliberales que generaron una reducción cuantitativa de la fuerza de trabajo que llevaron a fines de la década del noventa a un índice de desempleo de casi 20%. Por otro –desde la perspectiva cotidiana que representa el film–, el impacto en la subjetividad y las consecuentes acciones de los millones de trabajadores que en todo el país sufrieron el ajuste estructural del neoliberalismo.

Si bien el film narra una historia individual, la mirada de Trapero no circunscribe a los trabajadores a ser atributos para el capital, ni a su actividad en el lugar de trabajo, sino que los considera sujetos que sienten y practican su cultura, sus experiencias y tradiciones desde el lugar que ocupan en la sociedad. Si bien el director no parte de una premisa teórica clara, el modo de representación de los trabajadores ratifica lo anterior. Dice Trapero: “el trabajo muchas veces define a las personas. Para mí ha sido un punto de partida fuerte a nivel dramático...” (citado en García, 1999).

La película está ineludiblemente marcada “por aquello que intenta retratar: la cultura de la crisis, del bajo presupuesto, eso que de tan eterno ha devenido en mítico, casi convirtiéndose en fundamento de la nacionalidad” (Finkel, 2004). La elección cromática del blanco y negro, de cuya mezcla resulta el gris, tiene que ver con narrar una historia sin brillo, la de un hombre cuya meta en la vida es la de conseguir y mantener un empleo corriente. El gris es la manifestación cromática de la acción/decisión de poner en escena aquello que no forma parte del repertorio de imágenes ‘deslumbrantes’ omnipresentes en las pantallas. El gris también puede pensarse como símbolo de las situaciones que el film narra. Situaciones no deslumbrantes, en suspensión, pero sin *suspense*, sin heroicidad, ni excepcionalidad. “En cuanto al tema de las grúas, todo el trabajo que hace Rulo es totalmente *gris* y *monocorde*” reflexionó el director (Trapero citado en García, 1999, énfasis propio).

A la economía del blanco y negro se le suma el grano grueso de la imagen, que nos habla de esa porosidad del texto fílmico por donde se filtra lo contextual. Esto no aparece desde el cine de tesis, denuncialista o alegórico, sino desde la texturización gruesa y ‘desprolija’ que da cuenta de que esas imágenes, por momentos distantes y por momentos cercanas, forman parte de un discurso construido por alguien que, sin moralizar, toma posición sobre la realidad de la que forma parte y apuesta a la evidenciación de su propia interpretación para, de esa manera, abrirnos el juego interpretativo a los espectadores. Aquí es el relato fragmentario que narra la historia de alguien que experimenta su vida como dispersa y fragmentada debido a las cambiantes y no elegidas formas de relación con el trabajo asalariado (Cartoccio, s.f: 4).

Por otro lado, el equipo realizador nos muestra detalladamente los lugares por donde circulan el Rulo y los demás personajes. La primera mitad del film transcurre en la ciudad de Buenos Aires, y la descripción que de ella se hace, nos remite a la idea del sur. Ubicación geográfica pensada en términos geopolíticos en tanto destino compartido por la mayoría de los países ubicados en ese hemisferio. La Buenos Aires de Trapero es pobre y antigua. En la visión melancólica casi tanguera que tiene este joven director no aparece ninguna de las ‘maravillas’ tecnológicas que conlleva la globalización. No es la Buenos Aires cosmopolita y turística que comparte características con otras megápolis. Es una ciudad poblada por trabajadores y trabajadoras ocupados o desocupados que se trasladan de a pie, en transportes públicos o en viejos automóviles que dejan de funcionar imprevistamente en medio de una autopista.

El espacio del film no es neutro, los personajes se mueven en un territorio que les es propio y posible. La única posibilidad de poder acceder a una visión más amplia de Buenos Aires es desde la grúa ubicada en las alturas, es decir desde el lugar de trabajo anhelado. La toma de la cámara que consiste en un lento travelling horizontal mostrando un plano general de los techos y edificios de Buenos Aires (y que antecede a la sobreimpresión en pantalla del título de la película) literaliza de alguna manera, y sin que sea una opción consciente del realizador, la idea de que no hay visiones abstractas y generales, sino que las construimos a partir de nuestro lugar en la sociedad.

Hay en Trapero una añoranza de una Argentina pasada y pujante. Su idea de pujanza está asociada al modelo industrialista, y aparece en su fijación por filmar grandes máquinas y medios de transporte como camiones, trenes y colectivos. Las grúas, que a veces ocupan la totalidad del plano y otras veces asumen el punto de vista de la cámara, son símbolos de progreso. Las obras en construcción son sinónimo de las ciudades en crecimiento. Transportes y maquinaria que llevan personas y construyen cosas tangibles. La proliferación de estos planos y la detención en planos detalle de manos que

arreglan motores, tocan instrumentos artesanales o presionan palancas exaltan un tiempo pasado en donde predominaba el trabajo manual, en clara oposición a la “economía de signos y de espacios” propia de la imposición hegemónica del capital financiero. El joven director tiene consciencia de ello al señalar que: “Hoy, el trabajo manual, de hombre, está como fuera de moda, nada tiene que ver con el tipo de cosas que estamos acostumbrados a ver en cine, más cercano a las computadoras, cosas intangibles. Pero el problema de Rulo es *concreto y material*” (Trapero en García, 1999).

Si bien el universo mostrado es el de las máquinas, no es menor que muchas de ellas están dañadas y precisan ser reparadas: “Cortinas, motores de autos, rejas, son piezas de un engranaje descompuesto que los personajes van a intentar reparar como pueden, y en ese cometido van a construir lazos familiares, de amistad y amorosos” (Montes, 2012, p. 71). El relato, al igual que esos artefactos mecánicos, se arma pieza por pieza como se puede, del mismo modo que el protagonista intenta estructurar su vida a partir de los restos descompuestos que el capitalismo dependiente le dejó.

El neoliberalismo –o la hegemonía del capital financiero– produjo/ produce básicamente concentración de la riqueza y distribución de la pobreza. Esta concentración del capital se tradujo en una profunda alteración del estilo de vida, de las condiciones laborales, de las relaciones sociales de la clase obrera. De todos los golpes el de mayor impacto fue el relacionado al empleo, cuya consecuencia más visible fue el progresivo deterioro de las condiciones de vida de la masa trabajadora y la creación de un ejército de desocupados. Ante esto los primeros intentos por superar la situación son a través de salidas individuales. Pero también se van generando procesos de resistencia colectivos. Indudablemente en todos esos procesos se van construyendo experiencias y subjetividades, individuales y colectivas a la vez, desde las que se elaboran distintas memorias sobre los cambios vividos.

De todo esto habla *Mundo grúa*. Habla de la centralidad del trabajo precisamente porque no está. Pero esa ausencia no nos permite pensar en el fin de ‘la sociedad salarial’, sino que es una ausencia que quiebra material y subjetivamente a millones de trabajadores y trabajadoras en el mundo, entre quienes sobreviven al desempleo y los que padecen el sobrempleo. De ahí que los amigos de Rulo lo consuelen cuando tiene que dejar todo para ir a trabajar a 2.000 kilómetros de distancia de su casa y su familia “Qué te quejás, por lo menos vas a tener laburo”.

El Rulo está caracterizado como lo que en lenguaje cotidiano denominaríamos un ‘tipo buenazo’ (no es casual que la elección del *leitmotiv* musical sea el vals *Corazón de oro*, de Francisco Canaro): amable, educado, atento con la madre, responsable con el hijo, con amigos leales, que “no quiere quilombos” como él mismo dice, y que no sabe qué significa “bardo” ¿Bardo? ¿Bardo? ¿Qué es bardo?”, le preguntará a su hijo Claudio. Tal palabra (que se utiliza como sinónimo de molestia, problema, embrollo) le es ajena, no sólo por una cuestión etaria: también simboliza la actitud de Rulo frente a la situación que afronta. En ningún momento durante todo el film se pregunta sobre la justicia o la injusticia de las reglas del juego de la relación capital-trabajo que ahora cambiaron; simplemente aspira a adaptarse a ellas. A punto de cumplir cincuenta años intenta capacitarse en el manejo de grandes maquinarias para acceder a potenciales empleos. No se resigna y mantiene sus hábitos y costumbres aprendidos durante su vida de trabajo. Por ello podría pensarse el film como el retrato de la vida de un hombre y a la vez de tantos otros que se formaron en la cultura del trabajo, pero “padecen el extrañamiento de un mundo que les niega la posibilidad de trabajar” (Finkel, 2004).

Tal vez la mejor imagen de ese cambio esté en el contraste que el director remarca entre Rulo y su hijo: la responsabilidad y el esfuerzo de uno frente a la desidia y la falta de expectativas del otro, no como producto de las diferencias generacionales entre ambos o de cierta inmadurez de Claudio, sino como efecto de las alternativas y experiencias con que los distintos momentos históricos los han condicionado. Si el personaje de Rulo es construido a partir de lo que ya no posee, el de Claudio lo es a partir de lo que nunca tuvo; de allí que sea éste un vínculo afectivo más complicado que el resto (Montes, 2012).

Como contrapartida, Trapero quiere resaltar que si somos lo que la historia ha hecho de nosotros, hay aspectos que pueden, a modo de resistencia sostenerse. Si bien Rulo está en la búsqueda de una salida individual de las condiciones de pauperización y desempleo que lo amenazan, cuando aparecen las soluciones siempre vienen de la mano de los amigos. Son trabajadores como él, le enseñan un oficio, le buscan empleo y lo consiguen, a la vez, por las gestiones de otros compañeros. Las escenas de

bienestar y alegría siempre están asociadas a estas relaciones: el aliento para que avance en la relación con la kiosquera; el compartir un asado; el homenaje que le hacen recordando constantemente su pasado como músico; la ayuda en las tareas del hogar cuando se deprime; la visita sorpresiva a Comodoro Rivadavia; etc. Es decir, Trapero pone el acento en algo que, heredado de esa cultura del trabajo, se mantiene: la solidaridad de clase.

Otro síntoma de los cambios de las políticas neoliberales expresados en el film es el cambio en la forma del Estado. Su única aparición justamente tiene que ver con el plano de lo simbólico: un pobre desfile patrio en algún lugar del conurbano bonaerense, que no hace sino subrayar la no intervención en los ámbitos decisionales en los que el otrora Estado de Compromiso Social era fuerte. Su ausencia en pantalla representa la forma que en ese momento garantiza la reproducción del sistema capitalista. Por ejemplo, la decisión fundamental de quién puede trabajar y quién no está en el film a cargo de la Aseguradora de Riesgo de Trabajo (ART), que significativamente no es encarnada por ningún personaje, es decir no se ve. El médico que anticipa que puede haber problemas por el síndrome que aqueja a Rulo debido a su exceso de peso aclara: “no sé, yo sólo paso el informe, ellos deciden”. Es el jefe de obras quien le informa: “La ART dice que no podés trabajar”. La ART no aparece nunca en pantalla, pero sus decisiones son concretas. Si hay una presencia del estado está precisamente en la delegación en el ámbito privado de la decisión sobre la relación capital-trabajo. En otras palabras, es justamente la ausencia de personajes y lugares que simbolicen agentes o sectores del estado la mejor manera de hacer presente en el texto fílmico la nueva articulación que las políticas neoliberales establecieron entre el estado y la economía privada.

Ahora bien, hacia la mitad del film, el sur del sur –en este caso Comodoro Rivadavia– se erige como promesa del trabajo anhelado. Provisoriamente surge esta noción de la Patagonia como lugar para concretar la utopía, a la luz de las consecuencias sociales impuestas a la clase trabajadora, la utopía se limita a la mera consecución de empleo. Pero esta noción desaparece casi inmediatamente con la llegada del protagonista. Las escenas de trabajo al igual que en Buenos Aires se caracterizan por la convivencia entre grandes máquinas y trabajadores. En contraposición, en vez de recortarse en un espacio que desborda de edificios, personas y automóviles, ahora lo hacen contra el espacio desértico de mesetas y cielos inmensos. La inmensidad del espacio, mostrada a partir de grandes planos abiertos, contrasta fuertemente con los planos cerrados que subrayan el hacinamiento en el que vive Rulo en la casa que comparte provisoriamente con otros que buscan trabajo.

El contraste también aparece entre las formas en que el Rulo transita y habita los diferentes espacios. La expresiva amabilidad y sonrisa bonachona que ostenta durante su estadía en las urbes bonaerenses deja paso a un ser ensimismado, silencioso y afligido. La torpeza con que maneja las máquinas y, sobre todo, las extensas escenas del trabajo nocturno iluminadas sólo con las luces de la maquinaria, resaltan el contraste de luces y sombras, al tiempo que los cuerpos y máquinas en movimiento se recortan contra un fondo negro absoluto que no distingue la tierra del cielo. Todo ello representa la manera en que el protagonista vivencia y habita ese nuevo espacio. Aquí, en la Patagonia, se siente solo, está des-ubicado. Es un espacio para el garantizamiento de su subsistencia, pero no es su *lugar* en tanto constructor identitario, centro de significación y de contigüidad histórica. Sintomático es el lugar que Rulo y los dos amigos que fugazmente lo visitan desde Buenos Aires eligen para ir a conocer: la Laguna Seca, un lugar definido por la presencia del pasado, por la carencia, por la ausencia de la vida que alguna vez tuvo. Como el protagonista, la laguna también es un vestigio de otro tiempo, su existencia aparece como la marca obstinada de algo que ya no es, de algo que ha cambiado. Si el lugar desde el punto de vista geográfico describe una localización espacial, la película asume que también es una experiencia humana. Por ello la Patagonia es mostrada exclusivamente desde la mirada del Rulo, quien la vive como puro desarraigo.

De esta manera, Trapero desmonta la idea de una Patagonia ‘turística’, es decir como paisaje y espectáculo para la contemplación que prescinde de las personas que la habitan y de las relaciones sociales de explotación y dominación que las atraviesan. En ese sentido la película demuestra que no hay lugar exento de la lógica del capitalismo, con las características particulares que adquiere esa lógica en Patagonia en el final del siglo XX.

Si, como señalamos al principio, los films interesan a historiadores e historiadoras en tanto expresiones ideológicas de un determinado momento, *Mundo grúa* expresa el impacto en las subjetividades de los sectores explotados de la sociedad argentina que sufrieron terribles derrotas en

la década de 1990. El desenlace de los procesos de luchas políticas y sociales llevó, al finalizar el siglo XX, a un estado de *incertidumbre* que se tradujo en la imposibilidad de proyección tanto en términos individuales como colectivos.

Los cambios ocurridos en la última década del siglo pasado han golpeado de tal manera a la clase obrera, que se vio temporalmente sin herramientas efectivas (que sí le habían servido en períodos anteriores) para defenderse, aunque sea en el plano económico reivindicativo, de los avances del capital. Por ello, no sólo el Rulo sino también Trapero expresan este grado de incompreensión ante las causas profundas de lo que vive uno y narra el otro. ¿Será acaso que el poder de la clase dominante es tan omnímodo? Trapero elude la respuesta; su mirada melancólica sobre un pasado del que todavía quedan vestigios y que él observa con insistencia parece indicar que esa elusión, si bien intenta promover posibles diversas interpretaciones de parte del espectador, también obedece a la incertidumbre que porta el propio punto de vista de Trapero. Pero, por otro lado, quizás esta misma imposibilidad de proponer es lo que lleva al equipo realizador a dejar la historia abierta. Al ser ésta una narración sobre un conflicto social que no se resuelve, nos coloca frente a la forma real en que se desarrolla la historia. En *Mundo grúa* no hay un orden que se ha roto y que al final de la película es restituido, sino que la historia que vemos en la pantalla se nos presenta como continuidad de una historia siempre conflictiva. El desenlace anuncia la continuidad del conflicto, cuya resolución depende exclusivamente de las acciones que desarrollen los sujetos como el Rulo, acciones que son las que determinarán nuevos rumbos a la historia. Por eso si bien Trapero y su equipo nos muestran, este paisaje de la derrota, a la vez también ponen en duda que esta sea total.

Conclusiones provisorias

Entendemos el cine desde su compleja materialidad, como síntoma y productor de subjetividades, ya que al hablar desde ‘nosotros mismos’ –aunque este ‘nosotros’ no sea referencia directa de lo real– narra una multiplicidad de experiencias. Por lo tanto, sostenemos que los films nos permiten conocer cómo una parte de la sociedad se piensa a sí misma a través de la mediación estética y expone cambios y permanencias en los procesos históricos. Hemos visto como las particularidades contextuales del modo de producción, lejos de ser anecdóticas, forman parte del análisis, ya que un film es siempre lo que las condiciones económicas le permiten llegar a ser. En otras palabras, lo contextual, tanto a nivel general como particular, se plasma concretamente en la textualidad del film.

La diversidad de estrategias estilísticas, modos de producción y representaciones puestas en escena en las películas analizadas, las revelan como documentos útiles para comprender cómo se expresaron –y se expresan– concretamente las consecuencias de la hegemonía del capital financiero y sus expresiones culturales en la Patagonia argentina al término del siglo XX. En otras palabras, se configura en una suerte de memoria audiovisual, atravesada por lo subjetivo y estético, sobre la manera en que se vivieron los cambios impuestos por el neoliberalismo, cambios que también afectaron a la Patagonia y que fueron vividos, sufridos y resistidos por los miles de personas que la habitan y la construyen, y que incluyen sus propias formas de concebir el cine, el habla, la comunicación, y, en definitiva, la cultura.

Por último, el arte en general –en nuestro caso el cine– tiene la característica de hacer convivir en su interior, conflictiva y productivamente a la vez, representaciones hegemónicas y contrahegemónicas, en este caso sobre la Patagonia. Estas películas expresan la complejidad de los discursos (y más aún los audiovisuales) y enuncian una verdad parcial, en tanto ideológica. Es esto lo que hace tan productiva la atención sobre las imágenes y lo audiovisual que debe abordarse desde la investigación histórica.

Bibliografía

Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.

Bernades, H. (1999). A mí me fascina el mundo del laburante. en *Página 12*, Sección Espectáculos, 12 de junio, s.n.p.

Cartoccio, E. (s.f) Lo político en el Nuevo Cine Argentino: el caso de Mundo grúa en Sin datos editoriales. Disponible: <https://es.scribd.com/doc/101351446/Mundo-grua-politica> Consultado: 28 de marzo de 2018.

D'Espósito, L. (1999). Perlas entre municiones. en *El Amante*, año 08, N° 86, p. 15.

Escobar, P. (2017). El sur del Sur: cronotopías identitarias de la Patagonia en el cine argentino contemporáneo. en *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, ISSN: 2169-0847, vol. 5 n° 9: 346-383. DOI:

DOI: <https://doi.org/10.5195/ct/2017.258>

España, C. (1998). El rey de San Sebastián en *La Nación*. Suplemento Espectáculos, domingo 27 de septiembre, p. 5.

Finkel, R. (2004). Tener o no tener. Cine, trabajo y marginalidad. en Portal *Cinesinorillas* <http://www.cinesinorillas.com.ar/articulos/tenerono.htm>

García, L. (1999). El cine como trabajo manual. en *La nación*, Sección Espectáculos, 13 de abril, s.n. p.

Grüner, E. (2005). Foucault: Una política de la interpretación. en *Topos & Tropos*. N° 3, Córdoba, verano. ISSN 1668-8899. Disponible en: <http://www.toposytropos.com.ar/N3/decires/gruner.htm> Consultado: 28 marzo de 2018.

Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona: Paidós.

Jameson, F. (1999). *El giro cultural*, Buenos Aires: Manantial.

Jameson, F. (2012). *El postmodernismo revisado*, Madrid: Abada.

Luka, E. (2003). Alejandro Agresti. en: Peña, Fernando (ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba- Colección Constantini.

Mac Cabe, C. (1995). Prólogo. en Fredric, Jameson. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona: Paidós.

Manrupe, R. y Portela, A. (2004). *Un diccionario de films argentinos II (1996-2002)*, Buenos Aires: Corregidor.

Montes, N. (2012). Lo público y lo privado en el Nuevo Cine Argentino. en: *Revista Tramas de la comunicación y la cultura*, N° 71, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Octubre, ISSN 1668-5547 Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35007/Documento_completo.pdf?sequence=1 Consultado: 29 de marzo de 2018.

Peña, F. (ed.) (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba- Colección Constantini.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Buenos Aires: Paidós.

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

Notas

1

Fecha de estreno: 15-04-1999. Dirección y Guión: Alejandro Agresti. Intérpretes: Vera Fogwill, Ángela Molina, Jean Rochefort, Ulises Dumont, Fabián Vena, Carlos Roffé, Mario Paolucci, Sergio Poves

Campos. Fotografía: Mauricio Rubenstein (C). Música: Paul Michel Van Brugge. Montaje: Alejandro Brodersohn. Producción: Agresti Films (Argentina)/ Maestranza Films (España)/ D.M.V.B.(Francia)/ Studio Nieuwe Gronden (Holanda)/ Sogeda S.A.-Filmax Group (España)/ Canal+ (Francia)/ INCAA. Distribución: Primer Plano Film Group S.A. En: Manrupe y Portela (2004: 257).

2

Agresti lo explica en los siguientes términos: “Es que lo que yo me propongo con esta película es hablar de la cultura como un malentendido, que es algo que siempre me fascinó (...) Y finalmente, cómo la cultura se colonializa o se globaliza. Yendo más lejos de lo que hablo es de la realidad reemplazada por su simulacro” Agresti citado en Pérez, Martín “Yo no necesito chupar medias” en: *Página 12*, 17 de abril de 1999. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-04/99-04-17/pag25.htm> Fecha de consulta: 5 de abril de 2018. “Hace mucho tiempo que quería hacer una película sobre un pueblo y sobre cómo un pueblo se forma su propia cultura, a través de lo que recibe, ya que muchas veces la cultura nace de un malentendido. En este caso, son las películas cortadas y dadas vueltas, y cómo eso genera una poesía y una forma de ser de ese pueblo a través de ese malentendido...” Agresti citado en Babino, Ernesto “Alejandro Agresti” en: *Revista Sin Cortes*, Año XX, N° 118, mayo de 1999, p. 24.

3

Lacan –explica Jameson– “describe la esquizofrenia como una ruptura de la cadena de significantes, o sea, en la serie sintagmática intervenculada de significantes que constituye una expresión o un mensaje” (Jameson, 1991, p. 48). De aquí se deduce entonces que “primero, la identidad personal es el efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente; y segundo, que esa unificación temporal activa es una función del lenguaje, o mejor aún de la oración, en su movimiento dentro de su círculo hermenéutico a lo largo del tiempo” (Jameson, p. 49).

4

Idioma original francés.

5

Fecha de estreno en Buenos Aires: 17-06-1999. Dirección y Guión: Pablo Trapero. Intérpretes: Luis Margani, Daniel Valenzuela, Adriana Aizenberg, Federico Esquerro, Graciana Chironi, Roly Serrano, Alfonso Rementería, Oscar Alegre, Mario Núñez, Adriana Ferro, Álvaro Miguel, Alejandro Zucco, Carlos Verón, Pilar Curruchaga, Alicia Chillida, Armando Seriz, Rogelio De Incola, Graciela Morcho. Fotografía y Cámara: Cobi Migliora (B y N). Música: Temas de Francisco Canaro, Bosch y Botti, Bosch y Montes, Alonso y Cano, y Ariel Martínez. Dirección de Arte: Ariel Tamborino. Montaje: Nicolás Goldbart. Sonido: Catriel Vildosolda (Dolby). Producción. Pablo Trapero y Lita Stantic. Producción ejecutiva: Pablo Trapero. Productora asociada: Lita Stantic. Asistente de dirección: Ana Katz. Jefes de producción: Fiona Heine/ Hernán Mussalupi. Prensa: Raquel Flotta. Distribución: Distribution Comp. Calificación: Mayores de 13 años. Datos extraídos de: Manrupe y Portela (2004, p. 162) y *Revista Sin Cortes*, Julio de 1999, p. 29.

6

Síntesis argumental: El relato se inicia con la llegada del ‘Rulo’ (Luis Margani) y su amigo Torres (Daniel Valenzuela) a una obra en construcción donde aquél comenzará a practicar el manejo de una grúa. El comienzo de un nuevo trabajo en medio de la inestabilidad laboral argentina entusiasma a este hombre que ronda los cincuenta años. De joven integró como bajista una banda musical exitosa, con la que grabó discos y apareció en películas de la época. En el proceso de incorporación al nuevo trabajo Rulo conoce a Adriana (Adriana Aizenberg), la quiosquera a la que le compra su almuerzo, y comienzan una relación. Simultáneamente se somete al examen psicofísico establecido para la admisión laboral, que lo rechaza por la Aseguradora de Riesgos del Trabajo (ART). El Rulo está separado y su hijo adolescente, Claudio (Federico Esquerro), que toca en una banda, ha vuelto a vivir con él en su pequeño departamento de dos ambientes. Pero al poco tiempo decide despedirlo y Claudio se va a vivir con su abuela paterna (Graciana Chironi). Torres le consigue a Rulo un nuevo trabajo esta vez en el Sur, más exactamente en Comodoro Rivadavia, para manejar una retro excavadora. Parece

un trabajo seguro. El Rulo viaja a esa ciudad, pero al tiempo aparecen los problemas. Primero no llegan las viandas; luego, la empresa parece haber desaparecido: no dan explicaciones, no dicen nada, simplemente se paró el trabajo. Finalmente, el Rulo decide retornar a San Justo, Buenos Aires, para lo cual recurre a la solidaridad de otro trabajador que lo lleva en camión.

Como citar: Escobar, P. (2018). Entre la idealización y el desencanto: el sur, *laFuga*, 21. [Fecha de consulta: 2026-03-07] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/entre-la-idealizacion-y-el-desencanto-el-sur/907>