laFuga

Raúl Perrone: una cámara de video pedorra

Una lectura geopolítica y melancólica de "La trilogía": Labios de churrasco (1994), Graciadió (1997) y 5 pal peso (1998)

Por Nicolás Bermúdez

País: Argentina

Tags | **Cine de ficción** | **Espacios, paisajes** | **Lenguaje cinematográfico** | **Argentina**

Docente área de cine de IUNA, Buenos Aires, Argentina Nicolás Bermúdez. Docente área de cine de IUNA, Buenos Aires, Argentina.

Tecnología de punta [1]

"Una cámara de video pedorra": con esa tecnología, según Perrone, está filmada gran parte de su obra. La construcción de los relatos, sin embargo, responde menos a los límites de un dispositivo que a una idea de cine. Esa idea –que hace a esta filmografía imprescindible– es mostrada, pero también polémicamente enunciada, como sucede, vaya por caso, en la primera escena de **Ocho años después** (2005) y en cada una de las declaraciones de Perrone (aunque en tono burlesco, Campanella también rompe algunas lanzas en *El mismo amor la misma lluvia* (1999)).

El raccord es aquí algo trabajoso. Aunque se va volviendo invisible de un film al otro, la experiencia de un relato fragmentario persiste. **Labios de churrasco** (1994), por ejemplo, enfatiza la precariedad de sus planos con la persistente amenaza de diafragmación, diafragmación que indica menos la posibilidad de un pasaje de una escena a otra, de un corte narrativo, que el derrumbe de la imagen (la transición por diafragma es también signo de lo arcaico) ante el mínimo parpadeo. El prólogo del film, la única escena sin un encuadre marcado, es un ruego casi pagano y proporcionado con una economía de la pobreza: a muchos y familiarmente ("diosito querido, virgencita de Luján, San Cayetano, Ceferino Namuncurá"), Juan (Fabián Vena) les pide lo indispensable ("tener un buen día"); pero son ese ruego y esa economía los que parecen sostener el film: todo lo que esforzadamente le sigue, tanto en el relato como en la imagen, sigue bajo riesgo de una obturación definitiva, de mudez y de ceguera. Elemento expresivo, el cierre en iris se convierte aquí en una idea: *Labios de churrasco*, como todo el cine de Perrone, es un film que dice y muestra la precariedad, tanto de la fábula como de sus medios expresivos. El pasaje en **Graciadió** (1997) es a través de un fundido a rojo.

Es que la dinámica de los relatos de Perrone es fraccionada, hecha de secuencias-jirones cosidos por una fábula que es siempre la misma. La trilogía consiste en emotivas variantes de una única línea argumental: la conquista del perdón femenino a la infidelidad masculina, perdón trajinado al que los chicos arriban, siempre, a través de la poesía. Ese camino se remonta entre el retiro familiar (los protagonistas de *Labios de churrasco* y **5 pal peso** (1998) han sido abandonados por sus padres) y el asedio policial. Quedémonos un momento aquí. Ya en *Labios de churrasco* están perfectamente delineados dos de los atributos definitorios de los personajes del nuevo cine argentino: su orfandad y su marginalidad. En la trilogía están invisibles los padres y los hermanos; de la institución familiar tan sólo aparecen las marcas de su disgregación. Su reemplazo: los amigos, los vecinos, los comerciantes, esto es, el barrio. De su geografía (cuya gravedad explora *Ocho años después*) y de un mismo consumo cultural emanan las referencias comunes y el sentido de pertenencia. Disuelta la autoridad, sólo queda lugar para su parodia: el autoritarismo del cana, la incorporación de un periodista reconocido (el sentido común), Horacio Embón, censurando la prescindencia del forro; y si somos cómodos –y jugamos con el esquema individuo vs. sociedad–, con esta referencia –poca– hay que medir la marginalidad de los protagonistas. Pero ¿de qué tipo es esa marginalidad? Veamos: no

buscan trabajo (saben que no lo conseguirán), roban (barato y mal), entran sin permiso a las casas ajenas (para recuperar una chica o una pelota, eso sí), desoyen el orden de lo sensato (cogen sin forro) y, sobre todo, no le dan a su conducta ningún fundamento discursivo. Más que social e idealizada, la marginalidad de los protagonistas es territorial e impuesta. Es una marginalidad menor y nada heroica. Es un hábitat: tan sólo está ahí.

Unos cuantos signos del presente

Pero también los relatos están construidos por tiempos muertos, tiempos de siesta; compuestos polemizando con cierto cine y con toda la televisión (se construyen con la cámara inmóvil, en un único plano conjunto). Momentos en los que se escucha música, se mira televisión o se conversa sobre lo escuchado y mirado. Momentos en que las conciencias de esos cuerpos, pasivos y apáticos, están ahí para barajar algunos signos de su presente, de los noventa, sean cronolectales o sean de consumo cultural: *Los Simpson*, Los caballeros de la quema, los íconos en las remeras, etc. Además de esos, hay otros datos de esa época que no escapan al registro (el deterioro de las cosas) o que emergen de la historia (la paranoia por la inseguridad que termina por ocasionar la muerte del Mendo en *5 pal peso*). Flirteos con el costumbrismo; una exploración, una indagación de lo inmediato menos cognoscitiva que descriptiva. Se trata de mostrar sin comprender. En Perrone, sin embargo, esto no implica renunciar a contar una historia, por más vaporosa que sea, por más que en algunos momentos se diluya a favor de un nivel más general de representatividad. En este plano, como en el técnico, la trilogía puede ser leída en términos de evolución, de una menor a mayor consistencia narrativa. Al fin y al cabo, a todos nos llega la madurez; los adolescentes y el relato crecen. Claro: a fuerza de sobrellevar hechos traumáticos. *En 5 pal peso*, el último film de la serie, es lo real lo que quiere ingresar al campo junto con la realidad: en el orgasmo de Rolo -Campi-, en la muerte del Mendo -Alchuler-. Es el final de una etapa.

¿Qué realismo se construye así?, o, lo que es lo mismo, ¿cómo se interpreta el flujo de la realidad? Salvo el final de *Graciadió*, las historias son verosímiles, sí; más allá de alguno extravagante, los personajes y su lenguaje también. Pero la cosa tiene otro matiz cuando seguimos revisando la puesta en escena. Lejos de "restituirle a la realidad su continuidad sensible", como decía Bazin, Perrone más bien parece escamoteársela; basta con detenerse en el modo en que se vulneran algunos de los códigos que, en la época en que se inicia la trilogía (1994), se consideraban realistas: la intervención sobre la textura de la imagen (además de los juegos y sobreimpresiones), la permeabilidad del sonido ambiente, la ruptura de la perspectiva clásica, la acentuación de la discontinuidad en el montaje, etc. No obstante, ir contra estos preceptos significó, y esto lo entendió muy bien el nuevo cine argentino, mejorar el efecto de realidad de los films.

Imagen precaria, cámara anal, mirada canina

Permítasenos una asociación lúdica.

La fauna del conurbano es primordialmente canina; eso aparece en el cine de Perrone (ladridos como música de fondo, perros acróbatas, perros que sólo pasan). Además de los domésticos, abundan los perros de la calle (especie exótica en la ciudad e imposible en el campo), aprensivos flâneurs designados por un atributo espacial cuya errancia, sin embargo, puede ser signo de la espesura del tiempo. El perro, como los peces, tiene un rango de campo visual más amplio que el del humano. Mientras que el de estos es de 180º, el de los perros llega a los 250º. Lo ganado en anchura se pierde en profundidad: como mucho, la profundidad de campo de los perros es de de 60º (la del hombre es de 140º). La falta de luz tampoco es un problema canino: la retina de su ojo posee principalmente fotorreceptores en forma de bastón, que trabajan mejor en condiciones de poca luminosidad.

En este deambular y en este mirar resuenan atributos de la enunciación de Perrone. El uso del gran angular implica una distancia focal corta: se achica el fuera de campo, se gana en luminosidad, se deforma la perspectiva "natural", se incorpora el paisaje desgarbado del conurbano. Hay momentos muy emotivos de esa incorporación, ante todo aquellos en los que se postula una relación dialéctica con el flujo emocional de los personajes. Intensificados por una música empática tanto con la subjetividad como con la imagen (rasguidos que pronuncian una melodía melancólica, lánguida y precaria), son esos instantes articulados por el travelling hacia atrás en los que la cámara, luego de acompañar a alguno de los personajes, lo abandona, lo deja caminando sinuosa y parsimoniosamente

por el medio de la calle casi desierta (posibilidad urbanística de los arrabales, gesto de apropiación y signo de soledad e –importante– estilema fuerte de este cine), lo que en Perrone tiene lugar en los momentos de tristeza o irritación que siguen al desencuentro amoroso.

Imágenes sucias, desarrapadas, precarias… ¿son bellas o virtuosas? No. Son algo mejor: justas. La textura y la geometría que elige darles Perrone –y el dispositivo es un límite, pero es también una primera elección– conviene al registro de la incomodidad, la imprevisión, la vulnerabilidad sin caer en el miserabilismo, ni en la estetización impúdica. No sirven para recrearse con la acumulación de mal gusto, ni para indignarse con la carestía; no embellecen ni condenan: sólo documentan. La exploración escópica de Perrone es cuasiantropológica.

Pero es una exploración crítica y –perdón– de una crítica de naturaleza social. Los planos fijos y desalineados, polemizan con la ostentación plástica, casi decadentista, con la que son construidos en la publicidad y en el video-clip; contrastan con la artificiosidad de un mundo distante que se postula como deseable. La potencia crítica de este cine se encuentra aquí, en la distancia que media entre la cámara y el actor, y no en los personajes ni en la motivación de los acontecimientos. Ese es el sentido crítico de construir, como por ejemplo sucede en *Labios de churrasco*, planos en contrapicado con una cámara-anal fija, a la que mira uno de los personajes mientras le habla al culo de una señorita.

Los campos que construye Perrone son espacios que alardean de su inestabilidad material, con una puesta en escena sostenida por unos pocos recursos naturales, tecnológicos y simbólicos: la existencia de luz solar (ostentado en las numerosas tomas al cielo andado por nubes inquietantes (entre otras, remisión a Gus van Sant), en los ruegos por "un buen día" de Juan en *Labios de churrasco*), el funcionamiento correcto de la cámara, la discursividad ramplona de los personajes… De aquí la implacable honestidad de este cine. Es que, como sucede con la historia de los barrios que habitan, las experiencias de la gente de algunas zonas del conurbano son monótonas, parsimoniosas (y Perrone filma con urgencia, en un par de días, esa parsimonia) y de una fortuna demasiado azarosa, conseguida con la nada que se tiene a mano y lo poco que se puede arrebatar a otro.

Así, de forma tangencial, es decir, política, el cine de Perrone muestra los resultados de la peor tragedia de una generación: la reelección de Carlos Menem como presidente de la Argentina; estos efectos nunca son alcanzados por el discurso verbal, pero están ahí, presentes en la puesta en escena.

Tedio

El Ituzaingo de Perrone no es el del trabajo o su falta (como en las ciudades de Trapero), no hay trabajadores ni desocupados. Los personajes no reflexionan sobre el valor de trabajar ni se trata de algo que ocupe sus expectativas ni su pasado; su tiempo y su historia no se miden con esa referencia y, si la necesidad del trabajo aparece, como en *Graciadió*, suscita rechazo (a las entrevistas laborales, Gus (Gustavo Prone) manda en su lugar al Mendo -Mauro Alchuler-) o incomprensión (el asombro del Mendo en ellas). Entonces: qué ocurre con ese tiempo que filma Perrone, tiempo que no es el del ocio, sino el tiempo a secas. Fuera del azaroso deambular, los personajes balizan el decurso vital tomando cerveza, jugando a los fichines, al pool o un cabeza, escuchando música, mirando televisión o le ratean mercancía a los comerciantes del barrio, sin que esto implique un intento de registro de la marginalidad delictiva (como sucede en **Pizza, birra, faso** (Bruno Stagnaro & Adrián Caetano, 1998), de la cual, *Labios de churrasco*, es precursora en muchos aspectos). Pero esas actividades ya están preñadas de aburrimiento, de un aburrirse con algo.

El kindergarden del per contrapuesto

"Antes que servir al film –afirma Chion–, la música lo simboliza, expresa sucintamente el universo que le es propio" (1997). Nada más cierto en Perrone, donde las personas (adolescentes de los suburbios), las relaciones entre ellas (donde se privilegia la emoción) y las relaciones con las cosas (materialmente descalabradas), componen un mundo que está –es una metáfora– en síncresis (sincronización + síntesis) con el rock nacional, correspondencia tan armoniosa que la unión entre la imagen y esa música parece natural. El rock no es aquí sólo música de fondo. Las melodías (de Martín Mendez) y las canciones (como "Cinco pal' peso" de Iván Noble) simbolizan el destino de los personajes y su geografía.

Hay otros datos que favorecen esta percepción, y no son todos estrictamente musicales. Algunos personajes, por ejemplo, son representados por cantantes de rock (Iván Noble, Adrián Otero, Adrián Dárgelos). Este género tiene, además, un papel protagónico en el elenco de materiales que informan al consumo cultural de los protagonistas de la trilogía: en todos los films se incluye una escena en donde aparecen escuchando esa música; en *Graciadió*, directamente se caricaturiza ese consumo, como sucede en la escena en la que Gus -Gustavo Prone- y Mendo -Mauro Alchuler- hablan sobre los grupos de rock, ficticios, a los que siguen: Duques de hazard, Sheriff lobo, B. J. McKay (que tocan juntos), Los tuca boys, Los perpendiculares, Polenta recalentada, Papanicolao, El gallo aturdido, El kindergarden del per contrapuesto.

Es, sin embargo, la dimensión no diegética del rock la que co-irriga (Chion, 1997) este cine, la que conserva su energía. No sólo porque descomprime el realismo, sino, y sobre todo, porque puntúa y prolonga la melancolía de la pérdida amorosa entre los adolescentes, pérdida que –se sabe– puede ser efímera y, con el paso del tiempo, insignificante, pero el conjunto (imagen + música) intenta mitigar una situación aborrecible: la recepción cínica de ese infortunio. Además del tiempo, el flujo musical que elige Perrone expresa acertadamente el espacio. La melodía de cadencia monótona y pocos acordes, áspera y moribunda, colabora a modular el espacio tosco y doliente que se muestra en cada cuadro de los films.

Como todas la viejas parejas...

También en su ingurgitación de la televisión el cine de Perrone promete al nuevo cine argentino, al tiempo que dialoga con el cine moderno, si le creemos a Daney (2004) cuando dice que el cine adquiere ese atributo en el momento en que renuncia definitivamente a sentirse sólo para habérselas con lo otro audiovisual. Y esta incorporación tiene más de una dimensión. Como tantos otros objetos (las remeras, las fotografías de autos), el artefacto televisión es parte de las mercancías fetichizadas en más de un sentido: por las condiciones mismas de su producción y circulación, y por la devoción que suscitan, no obstante a que, también como otros objetos, están afectadas por el deterioro y la precariedad (en *Graciadió* los televisores son viejos y apenas funcionan, las remeras son nuevas pero encogen). Juntamente con su incorporación a la libidinal, ingresan a la economía ilegal de los protagonistas, ya que estas mercancías son robadas para ser vendidas.

Por otra parte, la televisión en estos films es el soporte tecnológico de lo que podríamos llamar el universo de lo televisivo y, siendo más específicos, de lo videotelevisivo, esto es: televisión, más VHS, más entretenimiento. Un universo que satura el espacio privado y cotidiano (los televisores son siempre televisores encendidos, aunque nadie los esté mirando) a fin de –esto se sabe hace mucho– producir la realidad. Pero lo notable en los textos de Perrone es que este universo sobrevive aún cuando se le sustrae la dimensión material al dispositivo: lo televisivo no necesita la televisión. En *Graciadió*, el espacio del artefacto es ocupado por personas que imitan o relatan los films que aquel proyecta; pero ya en *Labios de churrasco* anticipaba la autorreferencialidad delirante de la televisión contemporánea, la pura metatelevisión, al colmar el espacio del plano con la pantalla televisiva que proyecta a un personaje -interpretado por Iván Noble- contando un film. Indigencia material e indigencia imaginaria.

Y si se puede narrar es porque algo nos ha pasado, y eso que nos ha pasado está hecho, en Perrone, de entretenimiento, de respuestas al aburrimiento. Fuera de lo que se puede contar sobre los vecinos, lo televisivo es, en este universo, la experiencia fundamental –mediatizada, claro– para el acopio de algo que contar, y es una televisión de entretenimiento (*Los Simpson*, el fútbol, los films de clase B) antes que de información. En definitiva, aquí lo videotelevisivo desplaza –y sin ninguna nostalgia– a lo cinematográfico o, al menos, desmitifica: a) la eficacia del ritual de ir al cine como parte de la industria cultural: en *5 pal peso* Rolo -Campi- prefiere ir a ver un video antes que viajar hasta un cine de la calle Florida (lo que, dicho sea de paso, registra otra transformación de los noventa: la desaparición de los cines barriales y su concentración en los shoppings); b) el carácter imprescindible de cierto bagaje tecnológico específico para hacer cine: Perrone filma con cámara de video. El juego es, sin embargo, histérico. Estos films enuncian que, más que nunca, el cine es rehén de la televisión, que ha sido devorado por ella; su mismo lenguaje, su forma de enunciar, es, sin embargo, radicalmente cinematográfica (el uso del travelling, el respeto del raccord).

El suburbio y la ciudad

Otro lugar común que esquiva Perrone: la excursión. La ecuación daba: incautos chicos del conurbano con un imaginario capturado por la metrópoli ("el centro") se lanzan a su descubrimiento; o, en términos más esquemáticos: personajes que viajan hacia un contexto que les es extraño, y ese traslado y esa inadecuación dan lugar a una serie de peripecias. Perrone es, no obstante, amable con sus criaturas, generoso con su geografía y esperanzador con nosotros. El amor y la aventura están ahí, en el barrio, para todos. Ni en la vida –ya lo sabíamos– ni en la filmación –hallazgo del autor– se necesita demasiada hacienda para sostener una historia de amor cuyo interés no resulte de la resistencia de alguna asimetría simbólica o patrimonial. *Ocho años después*, que al fin y al cabo forma parte del inconsciente de la trilogía, problematiza el hábitat e instala al barrio como trauma: Violeta Naón no soporta volver a Ituzaingó, Gustavo Prone no puede abandonarlo. La "prueba de amor" es un viaje, juntos, al centro.

Chicas

Decíamos: el perdón femenino a la infidelidad es la línea argumental de la trilogía. La reticencia femenina es la que hace avanzar estas historias. Ahora bien ¿qué saber sobre ese mundo hay en estos films? Presenciamos, desde un imaginario masculino, las conversaciones femeninas: generalmente, las chicas hablan del sexo propio y del goce ajeno; cínicas ellas. Por otra parte, como la que aportan Violeta Naón y Valentina Bassi, como la que aportan las chicas del conurbano, la belleza de las mujeres de este cine tiene algo de vulgar y pérfida. Es una belleza que llega y se va antes que la erudicción para saber servirla y explotarla. Nace ya madura, por lo cual sus tenedoras, que ignoran este hecho, suelen sobrecargarla. ¿Error? Nunca. A lo más, otra de las tragedias estéticas de que tienen lugar extramuros.

Antes de lo nuevo

Perrone no inventó el nuevo cine argentino, pero Ituzaingó 1994 (cronotopo de la trilogía) es una coordenada clave, aunque no la única, para elucidar dónde y cuándo aquel empezó a filmarse, si se acepta que Mar del Plata 1997 (Premio del Jurado a *Pizza, birra, faso*) es el momento del bautismo. Y son varios los espacios que este cine preocupa. Antes que ninguno, el de la producción. Como en la mayoría de los casos de las realizaciones del nuevo cine argentino, Perrone filma con un material técnico escaso que no sólo no impide (no debe impedir para este director) hacer cine, sino que debe ser fuente de estimulo. Para Rejtman, otro precursor, puede estimular la creación de nuevas formas; para Perrone, la conclusión del film. Basta, por otra parte, con ver su decálogo

2

para comprobar que este autor va más allá de utilizar la desprolijidad con un sentido estratégico (rasgo definitorio del nuevo cine argentino, según Aguilar, 2006); el descuido es uno de los principios estéticos que moldea su idea de cine. También en los actores que selecciona pronostica a esa generación: Perrone tiende a evitar la encarnación de una cita, a no elegir actores ligados a ciertos prototipos; prefiere cuerpos más fáciles de tallar, y convoca, para eso, a actores desconocidos o a gente que no actúa, sean vecinos o famosos. Es decir: trastoca el imaginario mediático del espectador.

Ciertos atributos de la puesta en escena y del relato, comunes a varios films del nuevo cine argentino, también ya están en Perrone, y están allí, incluso, nada atenuados. Uno: narra la "pequeña historia", intentando vaciarlas de contenido político y de personajes alegóricos (que aquí pueden llegar a conectar débilmente con ciertos estereotipos sociales, pero no con ideas abstractas). Dos: en las construcciones narrativas y en las puestas en escena de Perrone el accidente es ley y, precisamente, "Poética del accidente" designa Aguilar a la errática construcción que define a los relatos de los films del nuevo cine argentino. Tres: también los personajes tienen ciertos rasgos compartidos con los que abundan en el nuevo cine argentino. Aunque en Perrone establecen cierto intertexto con algunas formas culturales reconocibles, son -como en *Pizza, birra, faso*, como en **Tan de repente** (Diego Lerman, 2002)- marginales sin ninguna voluntad heroica o modificadora del orden social.

Bibliografía

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

Bazin, A. (2004). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Bonitzer, P. (2007). Los fragmentos de la realidad. En *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bonitzer, P. (2007). El plano cuadro. En *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Agradecimientos

Domin Choi, en general.

Notas

1

Nota Bene: El conurbano bonaerense está integrado por 24 distritos que rodean a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y forman junto a ella el Gran Buenos Aires. Su población es de más de 9.418.248 habitantes. Constituye por su cantidad de residentes la mayor concentración urbana de la Argentina, la segunda de Sudamérica, la tercera de Latinoamérica. Se conformó casi sin planificación urbanística estatal, proliferando de modo desigual en la distribución de sus recursos y en su configuración estética. Contiene algunas de las zonas desfavorecidas y algunos de los bolsones de pobreza más importantes del país.

2

Decálogo de Raúl Perrone

1) Filmar con una sola cámara.

2) Cagarse en el formato: si lo que tenés para decir no se sostiene en VHS, tampoco se va a sostener en Beta, en Super 8, en 16, ni en 35mm.

3) Utilizar muchos exteriores para no discutir con el director de fotografía (y además para ahorrar luz).

4) Utilizar sonido directo. Si es muy bueno, ensuciarlo.

5) Tirar una sola toma, en caso extremo dos.

6) Trabajar con actores y actrices creíbles, con músicos de rock y siempre con cuatro o cinco vecinos.

7) El equipo técnico no debe superar las diez personas.

8) El rodaje durará como máximo, ocho días.

9) Grabar la música en un porta-estudio, si pasa algún carro o ladra un perro, mejor.

10) Pase lo que pase, terminar la película.

Como citar: Bermúdez, N. (2009). Raúl Perrone: una cámara de video pedorra, *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2025-12-13] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/raul-perrone-una-camara-de-video-pedorra/270

Bermúdez, N.. Raúl Perrone: una cámara de video pedorra. laFuga, 9, 2009, ISSN: 0718-5316.