

¿La Nación es un trapo agujereado? (humor fílmico argentino a mediados de los noventas)

GOLDSTEIN, Miriam / UBA – UNLaM - miriam.goldstein.wasserman@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: jóvenes – cortometrajes – humor – cine argentino

» Resumen

Este trabajo se encuentra vinculado con otro mayor, una tesis en proceso de escritura, cuyo corpus central analiza largometrajes cinematográficos ficcionales argentinos dirigidos por realizadores jóvenes durante el período 1995-2001. La misma reflexiona en torno de las nociones de juventud y los sentidos que se conforman a través de diferentes modos de desplazamientos en el territorio realizados por jóvenes y que son escenificados, una y otra vez, en estado de deambulación, merodeo, o en intentos reiterados -y generalmente fallidos- de viajes. Y con desenlaces muchas veces trágicos. De modo que el humor constituye allí sólo un ingrediente transversal.

Mi ponencia focaliza, entonces, alrededor de un corpus preliminar, por un lado, y además, minúsculo. Preliminar, porque versa sobre un fenómeno importante, pero simplemente anticipatorio del corpus que estudio, ya que consagró a varios de los jóvenes directores de largometrajes del cine de bajo presupuesto en la década de 1990. Se lo denominó *Historias breves I*. Y minúsculo porque sólo me ocupé de uno de los diez cortometrajes ganadores del concurso: “*Guarisove, los olvidados*” de Bruno Stagnaro.

Mi hipótesis es que dicho relato fílmico apela al recurso distanciador de la sátira, una sátira en primera persona en la que el propio realizador se siente dolorosamente involucrado, ya que vehiculiza una profunda crítica social a través de esta particular modalidad humorística.

Además, la sátira cobra en algunos aspectos, características paródicas, ya que en el sentido que le diera Hutcheon (1981) la parodia no señala a la sociedad sino a la forma estética; y, asimismo, como forma que implica síntesis, es capaz de involucrar al mismo tiempo sentidos dobles, a saber, un efecto de homenaje –se parodia la película de guerra- y simultáneamente, otro contrario o peyorativo –sirve para evidenciar que se están enfrentando a tiros –y, sin saberlo-, entre connacionales, porque la guerra ya ha terminado.

› **Presentación: Historias breves I en sus contextos**

La realización y posterior estreno de *Historias breves I* -hito fundacional de lo que se llamaría una vez más “Nuevo cine argentino” en la década de 1990- se originó en 1994 cuando, aprovechando que el cineasta Bebe Kamín se encontraba desocupado, el INCAA le encomendara la producción en 35 mm. de unos cortometrajes que habían ganado hacía ya tiempo atrás un concurso de jóvenes directores. El fenómeno creado por el realizador se conocería tiempo después como *Historias Breves 0* y consistía en pasar un corto, previamente al largometraje programado en la sección nocturna de algunos cines. Ahora bien: aunque en aquel momento, esa modalidad no halló, en líneas generales, una muy buena recepción por parte del público, quien se encontraba ante un texto inesperado, cuyo género muchas veces no era acorde con la película elegida; sin embargo, la experiencia de arranque le sirvió al director para generar la convocatoria a nuevo concurso de producción de cortometrajes.

El certamen, aún no denominado “Historias breves” le otorgaba a cada realizador \$40.000, equivalentes entonces a igual cantidad de dólares. El jurado lo conformaron: un director (Eliseo Subiela), un productor (Pablo Rovito) y un guionista (Roberto Godilloier). De entre trescientos veinticuatro proyectos presentados, se eligieron diez: *Guariso ve, los olvidados* (Stagnaro, Bruno), *Niños envueltos* (Burman, Daniel), *La ausencia* (Ramos, Pablo), *Ojos de fuego* (Gaggero, Jorge), *Cuesta abajo* (Caetano, I. Adrián), *Noches áticas* (Gugliotta, Sandra), *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* (Tamborino Andrés y Rosell Ulises), *Rey muerto* (Martel, Lucrecia), *La simple razón* (Gicovate, Tristán) y *Fruto de tu vientre* (Etchenique, Gonzalo).

Se armó con ellos un largometraje, para ser estrenado en el céntrico cine Maxi. Los directores en conjunto se ocuparon de la campaña publicitaria: buscaron agencia, diseñador, discutieron las características del afiche y presionaron al instituto para conseguir dinero. Los cortometrajistas ganadores del concurso 1994 eran, en su mayoría, jóvenes de entre 21 y 28 años, egresados del CERC o de la Universidad del Cine, cada uno de los cuales había obtenido como premio, además, un pasaje y las facilidades para participar en un festival. Esta experiencia los puso en contacto con otros realizadores y con el aprendizaje de modos de gestión y producción.

El afiche que promocionaba el ciclo exhibía la fotografía de un joven, primer plano, blanco y negro, acompañada por pocas palabras: “*Historias breves. Una nueva manera de mirar*”.

Admito la posibilidad de interpretar que, detrás de sus prácticas cinematográficas, estos jóvenes realizadores creyeran haber configurado una nueva manera de mirar, a través de la cual se identificaban como diferentes y hasta contrapuestos respecto de la cinematografía argentina precedente, y respecto de la mirada adulta y de cómo ella hablaba de la realidad argentina y del ser joven. Y en la que depositaron una función performativa.

Es desde esa visión de sí que pudieron “dar a ver” aspectos de sí y de los aconteceres que no habían sido dados a ver por otros filmes, y en este sentido, el humor de *Guarisove* marca una diferencia respecto de la filmografía nacional sobre la Guerra de Malvinas hasta aquel momento.

› **“Guarisove. Los olvidados”**

Propongo sólo un antecedente cercano para contrastar: *Los chicos de la guerra*, película estrenada en agosto de 1984, dirigida por Bebe Kamin, con guión de Kon y Kamín, realizada sobre el libro homónimo testimonial compuesto por ocho entrevistas y realizado por Daniel Kon y editado por Galerna en 1982.

Una larga secuencia inicial de cerca de cuatro minutos, de sólo dos planos, focaliza sobre Fabián Cárdenas/Gustavo Belatti, uno de los tres actantes protagónicos - y el único que logrará rescatarse del abismo de la locura, la cárcel, el alcohol.

Durante el primer plano lo vemos en el interior de la trinchera, primero ocultando su rostro, luego, al escuchar voces de militares ingleses y bombardeos, se yergue, y un largo plano segundo con cámara en movimiento, lo va a mostrar mientras mira hacia afuera del túnel y sale a la superficie, se rinde, seguido de un inglés que todo el tiempo apunta hacia él. Música extradiegética subraya el dramatismo de la situación. Fabián pasa junto a compañeros argentinos que se han rendido antes que él, y están tiritando; luego junto a pilas de basura que parecen reduplicarlos; aparecen en campo también otros soldados que vienen entregando sus armas, hasta que el joven protagonista es instado a sentarse, se saca el casco, y ese plano será finalmente invadido en lo auditivo por el sonido del plano inmediatamente posterior, esto es, la voz materna de la infancia, mimando a Fabián la mañana en que va a iniciar la primaria, y así el *flash back* nos reenvía a la niñez, en 1968.

La película construye tres historias estereotipadas sobre *chicos* soldados que devienen en víctimas del sistema, y ninguno de ellos parece escapar de otro encasillamiento, el de su clase social.

Pablo, cuyo padre está fuertemente vinculado con los militares de turno, enloquece en el interior de su piso de niño rico y es acosado por el fantasma del suicidio... Santiago, ex combatiente correntino, se emborracha y pelea en los boliches nocturnos para terminar siempre encarcelado. Sólo Fabián, clase media, gracias a la compañía de una novia paciente y al rock, quizás logre salvarse... Pero, no hay posibilidad de reacción, ni de participación política. Son “chicos” a los cuales la situación bélica los supera, por eso, según la versión filmica, también los destruye, y finalizada la guerra, continuarán despolitizados, sin capacidad de agencia. Al respecto, en Segade (2009:7-8) puede leerse:

Federico Lorenz sostiene que “...un enemigo clave de los ex combatientes, en relación con la construcción de su imagen pública, fue la película **Los chicos de la guerra**.” (2006: 216) y cita un fragmento de una publicación oficial del Centro de Ex Soldados Combatientes de Malvinas:

“Reafirmamos que „los chicos de la guerra“ cuando pisamos Malvinas dejamos de ser chicos para ser hombres [...] La película es un fresco demasiado superficial. Con respecto a la guerra descubre una vez más la cobardía intelectual que impera sobre varios sectores del pensamiento argentino, más predispuestos a defender una „democracia“ en abstracto que a defender la bandera de Malvinas como estandarte de redención nacional.” (2006: 217)

En contraposición con ese tono épico que se compadece de los soldados víctimas, el cortometraje de Bruno Stagnaro, “*Guariso, los olvidados*” (1994) vino a inaugurar una mirada diferente.

Su título es un paratexto que remite intertextualmente a otra película, *Los olvidados*, dirigida por Luis Buñuel y estrenada en 1950, que lejos de brindar una imagen idílica o estereotipada y dorada de la adolescencia, impactó por su crudeza, ya que mostraba la crueldad de unos infantes-adolescentes-adultos para quienes la vida era una lucha salvaje, por lo que agredir, matar, era sólo el modo de evitar recibir el mismo daño en el contexto de la urbe miserable moderna. Una introducción verbal precede las primeras secuencias del filme, que sostiene una tesis: la culpable es la miseria, no la juventud:

Las grandes ciudades modernas -Nueva York, Paris, Londres-, esconden tras sus magníficos edificios, hogares de miseria, que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad.

Méjico, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal. Por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista. Y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

Nada parece casual, entonces: “*Guariso, los olvidados*” convoca –aunque en otra clave- un intertexto donde el protagonista regresa de un reformatorio y termina asesinando a un coetáneo, por haberlo supuestamente denunciado, y a otro, su amigo, por el mismo motivo. Doble asesinato cometido por un joven, que se ha escapado de la correccional sólo porque no le gustaba estar allí y para venir a vengarse, de dos casi niños como él.

Alejados, entonces, de una imagen heroica idealizada u homogénea de los jóvenes soldados, los protagonistas del cortometraje carecen de cualquier atributo heroico, y además están desorientados en la situación, porque los adultos, sus mandos, los han abandonado.

En el interior de un refugio sólo hay tres soldados. Y un balde que gotea.

La cámara va hacia la derecha de la trinchera, y focaliza sobre la mayoría: dos de los soldados, los que en el cuadro siempre están bañados en una luz dorada, atrapados los cuales tienen sus intereses especialmente dedicados a la Patria futbolera. Son argentinos, pero dirimen su identidad a través del “*noble deporte*”. Por eso, también, los planos bañados en luz son los de la radio, que –gracias al aporte rudimentario pero eficaz de una cuchara les posibilita escuchar la transmisión de un Boca-River.

Del lado opuesto, uno, en sombras, cava, persigue a una rata, le dispara a un inglés, de pronto... se le traba el fusil... hasta que... todos, los tres escuchan el gol, que será –lamentablemente- de River, y apagan la radio con bronca, y sobreviene un desenlace tan sorprendente cuanto desopilante...

(En este momento de la exposición, se proyectan escenas del cortometraje, minutos 3-8)

Los jóvenes soldados recorren un micromundo que va de la trinchera al paisaje sureño inhóspito que la rodea; son ellos *los olvidados* del título. El mundo adulto de sus compatriotas, es aludido pero no aparece en campo. Si se piensa la relación mundo adulto – mundo joven, la secuencia aludida por la diégesis sería: mandar, huir, mentir, abandonar.

La oposición inicial, representada desde el microcosmos de los jóvenes soldados se estructura entre nosotros–trinchera-bosteros-argentinos y afuera–enemigo–“gallina”-inglés, donde la pasión se articula antes por su calidad de hinchas de un cuadro de fútbol que por su nacionalidad.

Más aún: en el interior de la historia, fijar la atención en el relato radial de un partido de fútbol puede poner en evidencia dos aspectos. Por un lado, el presunto desinterés de aquellos muchachos de los noventas por relatos patrióticos, tanto oficiales como revisionistas. Por otro, lo que se podría nombrar como la futbolización de la cultura y de la política.

Una construcción matizada del mundo de los hinchas ha hecho que dos de los tres soldados se instalara junto a la radio para escuchar precariamente el partido, mientras el tercero priorizaba la situación de soldado en guerra y le otorga, entonces, escasa importancia a esa transmisión. Sin embargo, ante la aparición del supuesto “enemigo inglés”, que además parece festejar un gol de River, piensa que eso es parte de “*la guerra psicológica*”.

Varios detalles sirven para metaforizar el abandono institucional en el que se encuentran quienes han aparecido allí por una causa nacional: un fusil que se traba en el momento justo en que el soldado aguerrido intenta defenderse del ataque enemigo, pero sobre todo, una bandera argentina, que buscan en ese momento y encuentran olvidada en el fondo de cierta mochila, con aspecto de trapo agujereado, carcomido por la voracidad de las ratas, que le comieron justo el círculo donde antes tenía dibujado el sol de Mayo...

A partir de entonces, se nos irá develando, como en patético crescendo, el grado de confusión en el que se encuentran sumidos los muchachos del refugio. Los supuestos enemigos ingleses sólo resultan ser compatriotas heridos e hinchas de River. El “Capitán” ante el que se cuadran, termina siendo simplemente un soldado farsante quien, disfrazado con una chaqueta que abandonó un oficial al huir, ahora se finge autoridad y, llevado a los límites del estereotipo, recita el mismo discurso oficial triunfalista. Peor aún, la aparición de un viejo y despreocupado pastor de la zona, en cuyos documentos se lee que es un “*british citizen*” servirá para poner en evidencia la distancia entre la situación real de abandono en que se

encuentran los soldados y lo falso del relato oficial, ya que la tropa procede a actuar en un “como si” la guerra continuara.

En efecto, continuando en ese mundo donde absolutamente todo resulta ser falso, y azuzado por el pseudo-capitán, el políglota pone en escena como autómatas un interrogatorio plagado de insultos, en la supuesta lengua del cautivo.

En contraposición, él, con gran tranquilidad, le contesta en castellano, muy clarito una descripción de la situación en que se encuentra: “Sólo estoy paseando mi rebaño”.

De nuevo, ante la insistencia de “la autoridad”, el joven soldado argentino cumple con el papel que se espera de él e interroga desafiante y en inglés.

Pero esta vez, para que no queden lugar a dudas, el anciano le dirá en dos idiomas lo que jamás imaginaron: *“Guerra terminou, terminou. War is over”*.

Pero el falso capitán, ignorante de la veracidad de lo dicho, insistirá en seguir representando un papel según el cual *“Guariso ve las pelotas, viejo, quién te creés que sos, John Lennon (...). Vamos ganando, carajo, vamos ganando”*.

Las miradas del protagónico soldado Jiménez /Diego Reinhold queda teñida de rabia y desconfianza hacia ese compatriota, impostado como su superior; pero Peralta/ Claudio Rissi reitera a los gritos sus consignas mentirosas y parte.

De espaldas a la cámara, los jóvenes Jiménez, Barrios y “pajarito” quedarán mirando a quienes se van, detrás de la autoridad militar mentirosa.

En la radio, la voz del relator futbolístico José María Muñoz, -reconocido históricamente como un cómplice de la “autoridad” durante sus relatos en las canchas y por su simpatía hacia el “Proceso Cívico-Militar”-, da lugar a la lectura de un cable de noticias. Ignorado en la diégesis por los actantes, es un gesto dramáticamente cómplice con el espectador, quien se entera así de que

“acaba de zarpar de Puerto Stanley el barco trayendo los últimos combatientes que quedaban en la isla, luego de la capitulación firmada por la Argentina el pasado mes de junio”.

La palabra final es hablada por una canción emblemática del denominado “rock nacional”, “Botas Locas”, donde una voz en primera persona narra y al mismo tiempo reflexiona críticamente sobre una experiencia vivida en su pasado reciente, cuando formó parte del ejército y relativiza la percepción que de él tenían “ellos”, ese mundo tan poderoso como representativo del poder, el ejército.

> ***A modo de cierre***

Tal vez, siendo un joven quien filmaba, la elección del punto de vista cómico se hizo necesaria para poder volver a ficcionalizar la Guerra por Malvinas, sin esquematismos, sin falsos heroísmos, sin mitificaciones, y desde aspectos más verosímiles.

Por otra parte, lo paródico en su versión contestataria estaría en el recurso de contradecir rigurosamente las marcas del filme de guerra –por ejemplo, en el episodio de la trinchera, o bien en el del intérprete. En ambos casos, al servicio de la desdramatización de un filme que ficcionaliza acontecimientos que ocurrieron efectivamente y tuvieron desenlaces trágicos. El tono elegido viene a confirmar que ese enfrentamiento bélico, entre una potencia militar y un país como el nuestro, no preparado para la guerra, fue un hecho dolorosamente absurdo, producto de una decisión desesperada por parte de la Dictadura para mantenerse en el poder.

Bibliografía

Goldstein, Miriam (2008): *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*. Buenos Aires, Grupo Editor Tercer Milenio, Colección Papeles de Cine.

Hutcheon, Linda. (1981): "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", En *Poétique*. Ed. Du Seuil, Paris, febrero de 1981, N°. 45. Traducción de Pilar Hernández Cobos.

Segade, Lara (2009): "Usos ficcionales del testimonio: el caso de *Los chicos de la guerra*" en *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*, Centro de Estudios de Literatura Argentina – Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-FHyA-UNR, Rosario.

Soeffner, Hans-Georg (1997): *The Order of Rituals. The Interpretation of Everyday Life*, New Brunswick, Transaction Publishers.