

# La (est)ética del margen en el cine de Adrián Caetano

LAURENCE MULLALY

*Université Michel de Montaigne Bordeaux 3/ AMERIBER EA3656*

## ABSTRACT

Since the mid 1990's, Argentina has been suffering from an economic and political crisis having a profound institutional, cultural and social impact on the country. Paradoxically, while the country has been bled to death, the independent movie industry has experienced unprecedented growth, thanks to national critics and the warm welcome in international film festivals. Over the last ten years, Adrián Caetano has become an emblematic figure of the Argentine New Wave Cinema. Whether experimenting with independent productions, renewing with television mini-series or benefitting from international co-productions, his films offer a cartography of social fringes that are not normally incorporated in the panorama of industrial film entertainment. The gap that he creates by placing at the heart of his narrations minorities, the sick, those suffering from discrimination, who are demeaned etc. represents an unprecedented form of commitment. Adrián Caetano has renewed the aesthetics and ethics of the fringes and holds up a mirror to a disintegrating society in order for it to understand and find itself.

**Key words** : Argentine New Wave Cinema, fringes, Adrián Caetano

## RÉSUMÉ

Depuis le milieu des années 90, l'Argentine a subi une crise économique et politique aux profondes répercussions sur les plans institutionnel, culturel et social. Paradoxalement, alors que le pays est exsangue, le cinéma indépendant, encouragé par la critique nationale et très bien accueilli dans les festivals internationaux, connaît un regain sans précédent. Adrián Caetano est devenu en une décennie une figure emblématique du Nouveau Cinéma Argentin. Expérimentant les productions indépendantes, renouvelant les mini-séries télévisées, ou bénéficiant de co-productions internationales, ses films proposent une cartographie des marges sociales inhabituelle dans le panorama du cinéma industriel de divertissement. Le décalage qu'il opère en plaçant au coeur de ses récits les déclassés, les exclus, les fragiles, les discriminés, etc. constitue une forme d'engagement inédite. Adrián Caetano renouvelle l'(esth)étique de la marge et offre à la société désagrégée un miroir où se retrouver et se reconnaître.

**Mots-clé** : Nouveau Cinéma Argentin, marges, Adrián Caetano

A partir de la segunda mitad de los años 90, el cine argentino conoció un impulso nuevo que suscitó el interés tanto de los festivales europeos como de la crítica, especializada o no, nacional e internacional, que acogió con afán esa corriente que bautizó Nuevo Cine Argentino, poniendo de realce la ruptura que instauraba con el cine anterior, en particular el de los 80, tachado de « viejo »<sup>1</sup>.

Sin embargo, no resulta nada fácil caracterizar esas películas, entre las cuales destacan *Rapado* de Martín Rejtman, *Mundo Grúa* de Pablo Trapero y *Pizza, birra, faso* de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. No obstante, varios elementos socio-históricos permiten contemplar el surgimiento de estas obras como una combinación inédita de factores, algunos a veces ya conocidos, de la historia del cine nacional.

150

Asumiendo dentro de la industria cinematográfica una posición al margen, Israel Adrián Caetano abrió una brecha al recrear en la gran pantalla mundos y vidas influidas y hasta condenadas por normas excluyentes y fuerzas centrífugas. Figura emblemática del Nuevo Cine Argentino, no sólo ocupa un lugar aparte en cuanto a los medios de producción y exhibición tradicionales sino que, sea cual sea el medium utilizado – cine independiente o televisión –, sigue arrojando una luz propia sobre temáticas olvidadas o invisibles. Recorrer su trayectoria audiovisual induce a rastrear las modalidades del margen y las renovaciones que abarcan.

## DESCENTRAR LA MIRADA

Durante la década de los 90, el país, sacudido por una crisis política, económica, institucional, cultural y social, inicia una travesía horrorosa que culminará en 2001 y lo dejará exangüe. Lo paradójico es que gran parte de los “nuevos” directores llegan a concretar sus primeros proyectos cinematográficos en ese momento álgido de la historia argentina. Mientras la decadencia menemista termina de derrumbar las instancias del poder político y económico, dejando en la tormenta a la clase social media y aplastando a los más frágiles, se adopta una incentivadora aunque polémica política cultural para contrarrestar la decadencia de la industria cinematográfica nacional.

El Nuevo Cine Argentino parece ser un fenómeno generacional ya que los cineastas rondan los treinta cuando se meten en cine y su currículum consta de una carrera universitaria en el ámbito de las ciencias de la comunicación o de una experiencia adquirida en una escuela de cine. Al margen del modelo de representación institucional (MRI) y de los *blockbusters* nacionales, desarrollan un cine diferente cuya preocupa-

<sup>1</sup> A propósito del debate sobre la denominación de esa nueva tendencia, véase M. MOGUILLANSKY y V. RE, « Nueva crítica, nuevo cine » que exploran el rol de la crítica en la construcción de dicho fenómeno ; M. R. DEL COTO, « Tendencias en la Ficción y en el Documental Argentinos de la Última Década. Acercamiento Preliminar: una Aproximación a los Modos en los que los Metadiscursos Críticos y Analíticos Consideran la Cuestión », en A. Romero (dir.), *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires: 2006. [www.deartesy pasiones.com.ar](http://www.deartesy pasiones.com.ar)

ción combina lo ético y lo estético, lo íntimo y lo colectivo, una búsqueda plasmada en la actualidad más inmediata.

Destiempos y contradicciones que en algún sentido refuerzan la atracción sobre un cine fundado en perspectivas heterogéneas, con obras que persiguen, en principio, concentrar lo esencial de las posturas estéticas contemporáneas y adaptarlas (o sobrepasarlas) para inscribirlas en una forma que todavía busca su modelo<sup>2</sup>.

Las dos primeras películas de Caetano, *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, son dos ejemplos de un cine que se resiste al modelo hegemónico y se sitúan por lo tanto al margen. Constituyen una alternativa subversiva en cuanto a temas, personajes y estéticas marginalizados por el cine más taquillero, cuya capacidad normativa parece incuestionable.

De hecho, y debido a la carencia del sistema de exhibición del cine argentino, una lacra endémica de la industria, el acceso a esas películas implica ya por parte del espectador cierta curiosidad, cierto deseo de apartarse él también de las propuestas más convencionales. También conviene recalcar el impacto de una “nueva crítica” que desempeñó un papel fundamental en la recepción de esas películas, posibilitando el encuentro con el público<sup>3</sup>.

Caetano rodó su primer largo metraje con Bruno Stagnaro brindando con *Pizza, birra, faso* una representación realista y crítica del mundo en delicuescencia. El dispositivo fílmico adoptado para captar la errancia de un grupo de jóvenes oscilando entre vagabundeo y delincuencia, en el centro de la Capital Federal, suscita molestia y hasta malestar. Víctimas como otros de la derrota y descomposición del cuerpo social, los jóvenes de *Pizza, birra, faso* comparten la crueldad de los delincuentes juveniles de Buñuel (*Los olvidados*) pero no la rabia y rebeldía de los personajes de Roberto Arlt (*El juguete rabioso*).

A nivel estético, la imagen es “sucia”, los actores no son profesionales y se expresan en un sociolecto que los particulariza a la vez que los – o nos – excluye, impidiendo una identificación inmediata o por lo menos un sentimiento de empatía por parte del espectador. La cámara al hombro y el sonido directo toman el pulso de los sobresaltos y las pulsiones de ese grupo de individuos que se sitúan al margen de los modelos integradores en el sentido de que no parecen tener la posibilidad de encontrar su lugar en el mundo.

<sup>2</sup> A. AMADO, “Cine argentino, cuando todo es margen”, Buenos Aires, *Pensamiento en los confines*, n°11, agosto de 2002.

<sup>3</sup> Las revistas especializadas *El Amante Cine*, *Otrocampo*, *Kilómetro 111* y *Punto de vista* influyeron de manera decisiva en la valoración del Nuevo Cine Argentino que suscitó también el interés de los investigadores y docentes –ejerciendo algunos en ambos espacios, el de la crítica y el de la docencia. Véase: H. BERNARDES, D. LERER, S. WOLF, *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka; E. BERNINI, *Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino, Kilómetro 111*, Ensayos sobre cine n°4, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2003; G. AGUILAR, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.

El título evidencia la búsqueda de una satisfacción inmediata, (la comida, la bebida y la plata), lo cual revela a su vez la ausencia de valores y referencias. En cuanto al punto de vista adoptado, resalta la voluntad de los dos cineastas de no brindar solución o respuesta a las cuestiones que suscita su observación del ambiente enrarecido en el cual se desplazan esos seres “sin techo ni ley”<sup>4</sup>, carentes de sueños y desafíos. Retomando la caracterización del sociólogo francés Denis Merklen de los sectores bajos de la sociedad argentina, podemos calificarlos de “cazadores”. Es decir que no programan su vida, ni se proyectan sino que improvisan. No tienen la posibilidad de participar en la reproducción de un ciclo económico, con lo cual lo que caracteriza su modo de actuar es su relación de inmediatez con el medio<sup>5</sup>.

### ***El cineasta, los otros y sus circunstancias***

La voluntad de Caetano y Stagnaro de colocar en el centro a los y a lo que se suele mantener fuera de campo responde para ellos a una necesidad de ampliar el panorama de la crisis argentina que se materializó por una contaminación social, económica, política y moral de toda la sociedad. Los cinco jóvenes que componen la pandilla del Cordobés no son considerados como residuos de un sistema hostil sino como unos desclasados entre otros. Los distintos actores sociales con los que se enfrentan o a los que se someten pertenecen a la sociedad y siguen cumpliendo su función (el policía, el patrón, el “Patovica” contratado por el dueño del boliche del Once...). Son representantes de un cuerpo social que padece una discriminación impuesta por la violencia económica y que introduce y hasta legitima unas conductas inmorales e ilegítimas. La corrupción de los agentes del orden es un ejemplo de los trastornos que afectan a los ciudadanos debilitados en su voluntad — cuando es que la hay — de mantener las apariencias de la Ley.

En una época en la cual el Estado ha delegado sus funciones o no las cumple, como en la década de los 90, la figura de la Policía es mucho más ambigua y cuestionable, con un pasado reciente de prácticas ilegales consentidas (Proceso Militar 1976-1983), atenazada por la crisis económica y cercada por una delincuencia urbana cada vez más violenta. La pandilla del Cordobés convive con la imprevisibilidad de la policía. Si bien la desconfianza es visceral porque ellos definitivamente están en contra de la ley, el agente de policía puede ser lo suficiente corrupto como para pedir una coima o lo suficientemente honesto como para cumplir con su deber<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> La cámara de Agnès Varda en *Sin techo ni ley* (1985) acompaña las andanzas de Mona, vagabunda solitaria interpretada por Sandrine Bonnaire, en el ambiente rural francés, negándose ésta a cualquier concesión. Personaje extremo, la joven decidió vivir sin ataduras cuando en la película de Caetano y Stagnaro se trata de desposeídos, cuya marginalidad se origina en el contexto.

<sup>5</sup> D. MERKLEN, *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (1983-2003)*, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2005.

<sup>6</sup> C. C. CHABOD, “Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires. De Silvio Astier (*El Juguetete Rabioso*) al Cordobés (*Pizza, birra, faso*)”, *Hologramática Literaria* - Facultad de Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Año II, Número 3, 2006. <http://www.cienciaried.com.ar/ra/doc.php?n=465>, p. 7

No aparece pues la figura del policía como contracara de la figura del delincuente sino que se diluye la frontera entre lo bueno y lo malo, el trabajo y el delito, la verdad y la mentira, etc. La urbe se convierte en un territorio hostil donde la transgresión de la norma es la regla cotidiana. Más que marginales, los cinco jóvenes aparecen entonces como marginalizados, de la misma manera que todos los ciudadanos que padecen la devaluación de los bienes y los seres.

La inestabilidad de sus comportamientos y el carácter efímero de sus acciones – roban, ocupan ilegalmente una casa – y alianzas conducen a la pandilla hacia un callejón sin salida<sup>7</sup>. Se topan primero con la inflexibilidad del “patovica”, representante de las únicas leyes imperantes y que mantiene a salvo un territorio privatizado y finalmente, con la represión policial que extermina legalmente al Cordobés durante el atraco.

La única protagonista que se salva de esa expulsión fatal de un territorio abandonado y degradado – a imagen del hospital, esa institución pública donde los enfermos, heridos y viejos padecen sin ser atendidos – es Sandra, la novia embarazada del Cordobés. Manifiesta varias veces su deseo de fundar una familia y para ello de apartarse del centro demoleedor, esa Babilonia donde parece que uno no puede salvarse porque se desmoronan la Ley y las leyes capaces de mantener un contrato social y un orden colectivo. La voluntad de la joven de conseguir un trabajo “decente” demuestra la permanencia de unos valores tradicionales integradores a pesar de la violencia paterna y de la imposibilidad de conseguir el empleo. Sandra se pone contenta cuando la pandilla se apropia de una casa introduciendo un televisor, lo cual señala a la vez su capacidad de acomodarse y su conformidad con una lógica materialista. Parece ser que su personaje opera como fuerza centrípeta que contradice o más bien matiza la violencia y el fatalismo circundantes. En efecto, al final se beneficia del pacto de lealtad entre el Cordobés y Pablo, que le facilitará el tránsito hacia otra vida, una vida que también lleva adentro.

*Pizza, birra, faso* replantea la marginalidad y la descalifica, llevando al espectador a reconsiderar la imposición de unas etiquetas ya caducas. Es cierto que hacen alarde de su condición de parias – al subir irrespetuosamente al Obelisco, por tomar un ejemplo simbólico, o al robar a un mendigo sin piernas – pero siguen formando parte de una sociedad,

La Buenos Aires de los 90 [que] está permeada por clases desposeídas y marginales en todas sus regiones, quienes no sienten que desentonan sino que mezclan su accionar (delictivo, de supervivencia) con clases más pudientes y con seres anónimos o indiferentes en una “tierra de nadie”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> B. Stagnaro indagará el tema de las ocupaciones ilegales de propiedades al realizar en 2000 una miniserie de 11 capítulos titulada *Okupas* para Canal 7.

<sup>8</sup> C. C. CHABOD, “Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires...”, *op. cit.*, p. 10.

Existen exhibiendo su condición de residuos de lo que Aguilar llama “los descartes del capitalismo”, cuya principal expresión es la desintegración de los lazos<sup>9</sup>. Las transformaciones de un sistema macroeconómico vienen a cuestionar las categorías sociales y culturales con las que solemos considerar nuestro mundo.

### LA FICCIÓN DOCU-MENTALIZADA

La indagación del margen como fenómeno local consecuente de la crisis neoliberal se prolonga en la segunda película de Caetano, *Bolivia*, donde un inmigrante, símbolo de la otredad y receptáculo de la incompreensión y crueldad, intenta sobrevivir.

154

A cuarenta años de distancia, se puede establecer un parentesco entre la obra de Caetano y la de otro cineasta “del margen”, Leonardo Favio (pensamos en particular en *Crónica de un niño solo*) puesto que ambos cineastas, influidos por Bresson, rompen con las expectativas del público tanto a nivel estético como a nivel ético al devolverles el protagonismo a unos individuos y unos grupos que padecen una violencia banalizada y silenciada, proponiendo una radiografía “desmoralizada” de la sociedad.

A Caetano no le interesa la tragedia de la clase media venida a menos, sino más bien la tragedia de los otros, esos seres excluidos de la mirada hegemónica en las pantallas. Le gusta meterse en la vida de “un tipo que no puede llegar a fin de mes”:

[...] me parece que en el cine, la clase baja tiene los mismos derechos. Lo que pasa es que este tipo de personajes no son protagonistas de la mayoría de las películas, parece que están sólo para hacer de extras o para representar dramas sobre la miseria o la marginalidad. Entonces, cuando son protagonistas, se ven como bichos raros<sup>10</sup>.

En *Bolivia*, la cámara registra en blanco y negro cada ángulo del interior miserable de un bar-parrilla habitado por unos individuos de segunda clase, figurantes cuyo destino viene determinado por su espacio vital. Caetano reafirma así su voluntad de descentrar la mirada, de quitarles el protagonismo a los personajes de clase media y de acompañar a esos seres cansados, agobiados, a veces violentos en su estancamiento cotidiano. El título subraya la condición del inmigrante desconsiderado que viene a sumarse a los nuevos pobres. La identidad de Freddy se resume para los demás a su condición de extranjero, excluido por los derrotados locales que reproducen, a escala microscópica, las relaciones de poder que operan, en mayor escala, en la pirámide social argentina. La tensión viene de la observación naturalista de la cámara que se acerca a la vez que

<sup>9</sup> Véase de Gonzalo AGUILAR: “La nueva crítica” y “El campo cultural en los años 60”, en *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, Vol. II, de Claudio España (comp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005; “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente”, en María José Moore y Paula Wolkowicz (ed.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Ed. Librería, 2007; *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006. <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/12952/5/mainwork.pdf>

<sup>10</sup> F. MARTÍN PEÑA (dir.), *60/90 Generaciones*, Buenos Aires, Malba, 2003, p.67.

se mantiene a cierta distancia de Don Enrique, el patrón, Rosa, la camarera paraguaya, Freddy, el parrillero boliviano indocumentado, y los clientes de toda la vida, cuya xenofobia parece ser el único lazo social. Esos clientes del bar son individuos debilitados por los mecanismos de la exclusión social que no deja de extenderse y se está asentando como norma; pero en vez de recrear una solidaridad capaz de romper con lo que aparenta ser un irreversible contagio social, reproducen la exclusión a través de la xenofobia.

El cineasta demuestra ser muy atento a esos signos que desvelan las consecuencias de una degradación política que se explaya por todas las capas de la sociedad. Minuciosamente y sin recurrir casi a los diálogos, Caetano rastrea la vida monótona y difícil de cada uno, concentrándose en el espacio interior del bar donde se expresan de manera solapada o frontal sus contradicciones, impulsos, fracasos, deseos y miedos. Una vez más se extienden las tensiones que suscitan fracciones entre esos representantes de una sociedad ya fraccionada por el desplome general.

Una vez más, la violencia vertebró el relato, imponiéndose como causa y consecuencia y conduciendo los seres a desvincularse de sí mismos. Sin embargo, sería reductor aparentar el pesimismo que empapa cada proyecto de Caetano con una muestra de fatalismo porque cada obra suya produce también un choque vital al enfrentarnos con una lucidez desgarradora a la realidad argentina. Lo que sobreentiende cada película es que el poder político se derrumbó y que ante la desaparición de ese centro referencial que simbólicamente representaba el poder estatal e institucional, se siguen encontrando los rastros de un orden en cualquier fracción de la sociedad.

Es exactamente lo que sugiere la miniserie que rodó Caetano para la televisión y que lleva a su extremo la postura del cineasta : “ la cárcel de *Tumberos* obra finalmente como una sinécdoque del país y de su funcionamiento social”<sup>11</sup>. El extranjero ya no es un pobre o un inmigrante sino un abogado exitoso, Ulises Parodi, figura del menemismo que experimenta un descenso a los círculos infernales de una cárcel, tradicionalmente considerada como el espacio más ajeno a la norma y a la “civilización”. No se trata pues de un viaje a los límites sino de la exploración de un territorio decadente y violento enfocado como un centro donde se reinventa una vida inspirada en la realidad exterior.

En la propuesta de *Tumberos*, [...], los signos de marginalidad integran una escena global, sin orilla salvadora, como condición tentacular que abarca por igual territorios y personas que viven a uno y otro lado de la frontera en idéntico desconocimiento de toda norma<sup>12</sup>.

Más allá de los estereotipos, Caetano procura enfrentarnos con nuestros prejuicios y miedos, cuestionando nuestra indiferencia y desconocimiento del otro. La discrimina-

<sup>11</sup> A. AMADO, “Caetano : Imágenes de la revuelta”, *El ojo que piensa*, revista virtual de cine iberoamericano, 2002.

<sup>12</sup> A. AMADO, “Caetano : Imágenes ...”, op. cit.

ción de Parodi dentro del penal, donde se confronta con una violencia y un poder que le niegan hasta el más mínimo derecho humano, figura la deshumanización operante en la sociedad.

A propósito de esta sorprendente colaboración entre un cineasta independiente y un medium muy cuadrado, Caetano aclaró que nunca había tenido tanta libertad para experimentar formalmente, y que logró desestabilizar tanto al equipo técnico, no acostumbrado a tomar riesgos y a filmar de manera tan anárquica, como al público que no se esperaba ser sacudido así pero contestó muy positivamente a esta propuesta diferente. El formato televisivo participó tal vez de la aceptación progresiva de la identidad delirante de los presos y del marco – antes ajeno – de la cárcel como espacio familiar donde involucrarse.

A pesar de las diferencias de planteamiento, resulta significativo resaltar que tanto la serie *Tumberos* como la película de Hector Babenco sobre la institución penitenciaria más grande de Brasil, *Carandiru* (2003), donde se produjo un motín de reclusos en octubre de 1992, apuntan la opción de la masacre como respuesta del poder político para restablecer un orden que ha dejado de simbolizar en la sociedad.

## LA INVISIBILIDAD SOCIAL

Se puede establecer otra filiación intertextual significativa entre la aventura televisiva de *Tumberos* y la propuesta cinematográfica siguiente, *Un Oso rojo*. En efecto, tanto el preso Ulises Parodi, único sobreviviente de la serie *Tumberos* como Rubén, el ex-convicto de *Un Oso rojo*, se agarran al animalito de peluche que les vincula con sus respectivas hijas pequeñas. De hecho, la paternidad bien podría estudiarse como hilo conductor de la obra de Caetano ya que también era el motivo por el cual Freddy el boliviano seguía peleando contra la miseria. Y en *Pizza, birra, faso*, el bebé por nacer de Sandra y el Cordobés era el elemento que motivaba la acción y empujaba a la madre a darle otro rumbo a su vida.

*Un Oso rojo* marca una transición entre un cine artesanal, como ocurrió con *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, y una nueva etapa con condiciones de producción más importantes<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Producida por Lita Stantic, la película es una co-producción internacional (Argentina, España y Francia), que cuenta con la actuación de intérpretes reconocidos como Julio Chávez y profesionales como Soledad Villamil, Luis Machín, Enrique Liporace y René Lavand. Cabe recordar que fue después de rodar *Pizza, birra, faso* (terminada en 1998), cuando Caetano escribió el guión de *Un Oso Rojo* cuyo rodaje no pudo iniciar puesto que la filmación, producción y post-producción de *Bolivia* tardaron cuatro años en terminarse. Ese retraso, ejemplar de la entrega que representa el querer hacer un cine independiente, explica también por qué se estrenaron ambas películas, *Bolivia* y *Un Oso rojo*, el mismo año, en 2002. También cabe subrayar que, al principio, Caetano no se conformó con la idea de integrar actores conocidos ya que, hasta entonces, le había ido muy bien con actores no profesionales o menos conocidos pero se plegó a la presión de su productora Lita Stantic y quedó satisfecho con la actuación de Julio Chávez que protagoniza la película.



El Oso, interpretado por Julio Chávez, sale de prisión bajo palabra luego de haber purgado siete años tras un asalto con homicidio cometido el mismo día en que su hija Alicia cumplía un año. Su esposa Natalia (Soledad Villamil) vive ahora en condiciones bastante precarias con su hija en la casa de Sergio (Luis Machín), un tipo mediocre que no consigue trabajo fijo, acumula deudas por apuestas en carreras de caballos y tiende a refugiarse en el alcohol. Cuando el Oso vuelve a verlas por primera vez, Natalia no deja a Alicia que salga, quedándose ésta detrás de las cortinas, mirando interrogativa a los dos adultos, sin parecer reconocer a su padre. Las rejas y las cortinas, cuyas ocurrencias en varias escenas de la película estigmatizan las barreras de cualquier tipo entre los seres, figuran la distancia que Oso se empeñará en romper. Por un lado, su familia parece haberlo olvidado o por lo menos reemplazado, y por otro, el Turco (René Lavand), el “padrino” local que había armado el fallido golpe, se niega a pagarle su parte del botín y le propone a cambio participar en un robo más ambicioso. Su única alternativa es un trabajo como remisero<sup>14</sup>, una suerte de chófer con auto, que le proporcionó un compañero de la penitenciaría.

Caetano quiso filmar un western suburbano, combinando el deseo de venganza, la ética del justiciero y el inevitable final sangriento, elementos que remiten a las películas con y de Clint Eastwood. Más allá de la experimentación con los códigos de un género adaptado aquí a unas circunstancias locales, ese caos cotidiano generado por la escasez económica que arruina cualquier proyecto y borra las sonrisas, la originalidad de la película radica en el papel de la niña, que protagoniza pocas escenas pero es dramáticamente omnipresente. Caetano demuestra su valoración de la mirada por encima de las palabras.

También, desde los primeros planos de la película, se le atribuye al sonido un protagonismo que se convirtió en una marca estética en el cine de Caetano. El sonido opaco del interior del penal, ritmado por las llaves que abren y cierran cada fragmento de espacio, plasma la sensación física de falta de libertad y el control sistemático de cada gesto. En esa secuencia apertural, se inmiscuyen unos *flashbacks*, pero sin que podamos aclarar precisamente la cronología de los hechos evocados. Los planos del detenido a punto de salir se combinan con unos planos que remiten a su vida anterior, la de un padre de familia, de su caída tras un atraco fallido y de la ruptura con su mujer. Elipsis cronológica que permite intuir mucho sobre la personalidad del convicto (violencia, dificultad para expresarse, deseo frustrado de cambiar de vida, amor paternal).

La emoción muy contenida pero muy sugestiva permite esbozar la identidad de Rubén, cuya guía rectora – “hay que cuidar a la gente” – lo llevará a la muerte. En efecto, Caetano y su co-guionista, Graciela Speranza, destilaron a lo largo de la película indicios

<sup>14</sup> Un remis es una especie de taxi pero que no tiene parada fija. Con la crisis, los trabajadores que fueron despedidos se organizaron en remiserías, pagando una patente y funcionando de manera legal, pero chocaron con los taxis y remises « truchos » que son ilegales.

que delinean la postura de ese hombre consciente de que su condena es sin límites y que observa a los demás en su lucha cotidiana para sobrevivir.

Está primero el título que remite al regalo que le hace Rubén a Alicia nada más salir de la cárcel, que Natalia, su ex-mujer, acepta con mala gana y que figurará los pasos de su reencuentro con su hija, ilustrado también por el libro de cuentos infantiles escrito por Horacio Quiroga que el Oso le regala y que abarca varias significaciones. “Las medias de los flamencos” (*Cuentos de la selva*, 1918), cuya lectura puntúa la película, puede entenderse como una metáfora de la marca que identifica a la vez que lo condena al Oso. En efecto, además de una cicatriz en la ceja, lleva tatuado el nombre de su hija. Sus esfuerzos para reintegrarse chocan con el recelo de la sociedad que, a pesar de que ha cumplido su pena, sigue desconfiando de él y lo sigue acechando, igual que las víboras del cuento de Quiroga que siguen mordiendo a los flamencos. Queda patente este ostracismo cuando el padre y su hija se encuentran en un parque y ella observa a su padre desde un tióvivo. Alertados por vecinas, unos policías se le acercan al Oso y lo registran, empujándolo contra una alambrada, antes de amenazarlo. La mirada de la niña, testiga de la admonestación injustificada de su padre, impotente y humillado, pone de realce la tragedia de éste.

El conflicto radica pues en el afán contrariado de reencontrar un lugar en el mundo donde crece su hija. A medida que va reconstruyéndose su relación con Alicia, se acentúa la tensión vital de Rubén, padre y marido sustituido, ladrón sacrificado, ciudadano excluido, cuya sentencia viene explicitada por el único hombre que lo acogió sin prejuicios, el patrón del remis. En efecto, éste le advierte, mediante el relato de un caso similar, que para la gente normal, no será jamás sino un condenado perpetuo. Resulta efectiva a este propósito la recurrencia a los planos en exterior que plasman el paisaje recorrido en coche; un paisaje cuyo horizonte queda limitado por la precariedad y la derrota social que contaminan a los seres, las casas, y hasta los cielos, insistiendo sutilmente en la imposible salvación.

El Oso aparece pues como un ser excluido por los demás, ellos mismos desplomados pero sin haber franqueado aún los límites que les permiten mantener las apariencias de la unidad con el cuerpo social. No lo quieren ver, lo evitan o se apartan, mandándole que se calle y desaparezca porque molesta su presencia, como si recordase a cada uno sus propios fallos y la imposibilidad de proyectar un futuro, que sería el punto de arranque y el punto final de la película pero también el vínculo entre todos los protagonistas.

El agobio contenido del Oso se lee en su mirada, que informa más sobre sus intenciones y emociones que las pocas palabras que pronuncia. Observa mucho y parece asumir la desclasificación que sanciona su ausencia. En el bar donde reina el Turco, los jóvenes lo desconocen y están dispuestos a asesinarlo como les ordena el viejo traidor al que le

fue bien ya que se mudó a la Boca. Lo respetan porque ejerce el poder: la corrupción con el alcalde lo llevó hacia la capital cuando el resto de los ciudadanos se ven condenados a exiliarse cada vez más lejos para poder alcanzar a sobrevivir. Para él queda claro que “Toda guita es afanada” pero hay más, puesto que el enfrentamiento entre el Oso y el Turco evidencia también el recelo del propio cineasta hacia el discurso caduco o mentiroso de las autoridades. En la película, todos mienten o fingen: el Turco promete pero no cumple, Sergio perdió la capacidad de convencer a Natalia, que a duras penas rechaza sus sentimientos, vencida por el cansancio, y el Oso que afirma a su hija que jamás volverá a la cárcel.

La interioridad que aporta el actor argentino Julio Chávez a su personaje participa de la permeabilidad de géneros (drama, acción, western) lograda mediante los encuadres y el montaje pero también la exploración de las miradas que intercambian los personajes y recalcan sus encuentros y desencuentros.

La escena final, explosión de violencia acumulada, reanuda con el principio – el atraco – pero aporta una dimensión metafísica decisiva que hace pensar en las películas de Kitano como *Violent Cop*, *Sonatine* o *Hana-Bi*, donde alternan momentos de calma y vuelcos repentinos de violencia poniendo de manifiesto la confrontación metafísica de un personaje condenado. En *Un Oso Rojo*, Caetano recurre a las posibilidades del montaje simultáneo al asociar el himno nacional argentino cantado por los niños con el atraco sangriento y el tiroteo final que acaba con el Turco y sus esbirros. Se sancionan así – como ya lo hizo su coetáneo Marco Bechis en *Garage Olimpo* – los símbolos patrios y la posibilidad de seguir respetando a los valores de lo que aparece como un capitalismo salvaje en el sentido en que se les quita a los individuos hasta su dignidad moral y su integridad física al impedirles o quitarles el acceso a una existencia “normal” (trabajo, casa, sueño, deseos...). Tanto Bechis como Caetano comparten esa mirada pesimista y crítica que el ensayista argentino David Oubiña calificó de “cine quirúrgico”. Es cierto que ambos diseccionan las superficies de un organismo enfermo y mortífero. La sociedad es ese cuerpo del que parece tan difícil como necesario extraerse para no perderse del todo. A su manera, partiendo del margen, la obra fílmica de Adrián Caetano conecta arte e historia, testimoniando de los brutales cambios que se operan y se siguen operando en la realidad histórica.

En su ensayo publicado en 2009, el filósofo Guillaume Le Blanc sigue investigando su tema de predilección desarrollado en *Vidas ordinarias, vidas precarias*<sup>15</sup> y postula que la capacidad de mantenerse en el espacio público no depende únicamente de los resultados del individuo sino de las reglas sociales que legitiman su vida o, al contrario,

<sup>15</sup> Guillaume LE BLANC, *L'invisibilité sociale*, Pratiques théoriques, PUF, Paris, 2009; *Vies ordinaires, vies précaires*, Seuil, Paris, 2007.

la precarizan. A su manera, el cineasta argentino indaga en la misma dirección al reconocer esos individuos fragilizados como miembros expulsados del marco social.

Al haber caído en la delincuencia, el protagonista de la película *Un Oso rojo* fue relegado pero tras su condena, aunque es un ciudadano libre de nuevo, sigue siendo marginalizado en su vida cotidiana, lo cual lo castiga de nuevo, quitándole ahora la posibilidad de volver a formar parte de la vida social e imposibilitando el regreso a una vida “normal”. La dicotomía dentro/fuera ya no vale ya que se encuentra fuera de la cárcel pero también fuera de su vida, fuera de sí.

### BALANCE PROVISIONAL

La dimensión crítica es obvia en cada proyecto del cineasta argentino Israel Adrián Caetano. Si bien queda patente la aportación documental, o sea esa capacidad de plasmar lo real en la ficción, eso viene de su voluntad de inscribirse en lo contemporáneo. En el caso argentino, la crisis – un singular genérico que abarca muchas plagas de índole económica, social y política y sus consecuencias en la vida de los individuos y de los grupos – es un elemento imprescindible. La originalidad de Caetano estriba en el hecho de que no la considera un epifenómeno dramático sino un hecho. La sociedad tal y como aparece en sus obras suele organizarse alrededor de un espacio tradicionalmente considerado como excéntrico por lo que Caetano plasma las consecuencias de la crisis que difumina las fronteras, restándoles, legitimidad a los límites antes admitidos y respetados por los ciudadanos. El cine del margen denuncia esa ruptura del orden revelando que esta a-normalidad es provocada por la perversión del centro cuyas repercusiones se hacen sentir hasta los confines del cuerpo social.

Propone al espectador una exploración de la sociedad argentina a través de unas historias que se centran en unos seres que experimentan en su vida cotidiana la violencia, el empobrecimiento, la soledad y el aislamiento, el silencio y la extenuación, sin que se presente la solución a tanta impotencia que suele regalar el cine más convencional para aliviar al espectador que aguantó en espera de la redención. No se sale de las películas de Caetano con esperanzas de que cambien las cosas porque el marco social no admite la posibilidad de la salvación. En este sentido, *Crónica de una fuga*, su penúltima película, podría interpretarse de dos maneras. Por un lado demuestra que aun en tiempos de violencia total existe la posibilidad de evadirse; por otro parece ser que el cineasta sintió la necesidad de indagar en las capas más profundas de la historia argentina para entender el estancamiento y la desesperanza actual.

**FILMOGRAFÍA**

- Visite Carlos Paz*, 1992, 15'
- Calafate*, 1994, 30'
- Pizza, birra, faso* (1996-98-2002) largometraje en BN
- La expresión del deseo*, medimetraje 16mm, BN, 25', 1998
- No necesitamos de nadie*, 1995-1999, 30'
- Bolivia*, 1998-2001, BN, 35mm, 75'
- Peces chicos*, 1999, 25'
- Historias de Argentina en vivo* (2001)
- La cautiva*, 2002, basado en la obra de E. Echevarría, (telefilm 50')
- Un Oso rojo*, 2002, 35mm, 94'
- Tumberos*, 2002, 11 episodios de 50' cada uno
- Después del mar* (telefilm), 2003
- Mujeres elefante* (telefilm), 2003
- 18-J*, 2004
- Sangre roja, 100 años de gloria* (medimetraje), 2005
- Crónica de una fuga*, 2006
- Francia*, 2009

**BIBLIOGRAFÍA**

- AA.VV., *60/90 Generaciones*, Buenos Aires, Malba, 2003 (dir. Fernando Martín Peña)
- AMADO A., "Caetano : Imágenes de la revuelta", *El ojo que piensa*, revista virtual de cine iberoamericano, 2002.
- AGUILAR Gonzalo, "La nueva crítica" y "El campo cultural en los años 60", en *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, Vol. II, de Claudio España (comp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- \_\_\_\_\_ "Maravillosa melancolía. *Cazadores de utopías*: una lectura desde el presente", en María José Moore y Paula Wolkowicz (ed.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.
- BERNARDES H., LERER D., WOLF S., *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka, 2002.
- BERNINI E., *Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino, Kilómetro III*, Ensayos sobre cine n°4, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2003.

CHABOD, C. C., “Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires. De Silvio Astier (*El Juguete Rabioso*) al Cordobés (*Pizza, birra, faso*)”, *Hologramática Literaria* - Facultad de Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Año II, Número 3, 2006. <http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=465>

LE BLANC G., *L'invisibilité sociale*, Pratiques théoriques, Paris, PUF, 2009.

\_\_\_\_\_ *Vies ordinaires, vies précaires*, Seuil, Paris, 2007.

MERKLEN D., *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (1983-2003)*, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2005

ROMERO A. (dir.), *De Artes y Pasiones*. Buenos Aires, 2006. [www.deartesypasiones.com.ar](http://www.deartesypasiones.com.ar)  
<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/12952/5/mainwork.pdf>