

Cine de frontera. Una propuesta de diálogo entre las producciones de César González y Aki Kaurismäki

Por Anahí Guadalupe Pagnoni*

Resumen: Este trabajo se propone analizar la espacialidad en las realizaciones escénicas de César González y Aki Kaurismäki. Se empleará para ello, las tres películas que conforman la trilogía de Finlandia o de los perdedores de Kaurismäki y las dos primeras películas producidas por González. Desde la exploración de estos films, consideraremos al borde urbano como un *espacio performativo* para pensar, por un lado, la producción de los recursos materiales y simbólicos en la creación de las atmósferas escénicas de los films. Y por otro, se indagará en las alternativas de fusión entre las corporalidades de los personajes y la producción escénica que se incorporan a la trama narrativa de las producciones. El objetivo es evidenciar otra senda de aproximación a ciertas problemáticas sociales poco tratadas por la industria. Interrogándonos por una puesta estética que imagina otra manera de pensar lo colectivo lejos del capitalismo.

Palabras clave: frontera, espacio performativo, margen, atmósfera, corporalidad.

Cinema de fronteira. Uma proposta de diálogo entre as produções de César González e Aki Kaurismäki

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar a espacialidade nas realizações cênicas de César González e Aki Kaurismäki, a partir de três filmes que conformam a trilogia da Finlândia ou dos perdedores de Kaurismäki, e as duas primeiras películas produzidas por González. Por meio do exame destes filmes, consideraremos a margem urbana como um *espaço performativo* para pensar, por um lado, a produção dos recursos materiais e simbólicos na criação das atmosferas cênicas dos filmes; Por outro, as alternativas de fusão entre as corporalidades dos personagens e a produção cênica que se incorporam à trama narrativa das produções. O objetivo é evidenciar outro caminho de aproximação a certas problemáticas sociais pouco tratadas pela indústria cinematográfica. Interrogando-nos por um cenário estético que imagina outra maneira de pensar o coletivo longe do capitalismo.

Palavras-chave: fronteira, espaço performativo, margen, atmosfera, corporalidade.

Border Cinema. A proposed dialogue between César González y Aki Kaurismäki's filmic production

Abstract: In order to analyze spatiality in César González and Aki Kaurismäki's filmic productions this article focuses on the three films that comprise the former's trilogy of Finland or about the losers, and the latter's first two films, given that these movies present the urban edge as a performative space to think. It examines on the one hand, the production of material and symbolic resources in the creation of the scenic atmosphere of the films, and on the other, the alternatives that arise from the combination between the corporality of the characters and the screenplay. This article presents another approach to social problems within the film industry as well as another way of thinking about the collective far from capitalism.

Key words: Border-scenic performance edge- scenic atmospheres- corporality

Fecha de recepción: 01/14/2020

Fecha de aceptación: 07/23/2020

Tarkovsky, un cineasta ruso, decía que el arte pone al hombre ante el interrogante de por qué está en este mundo (...) El artista debe saber que siempre hay sentido en la pregunta "¿qué puedo hacer?". Porque si aún mueren miles en guerras, de hambre, en la cárcel, enfermos, abandonados por nosotros mismos, quiere decir que hay mucho por hacer.

César González, *La tinta*, 13/02/2017

Karl Marx nunca ha tenido tanta razón como hoy. Puede que su idea de comunismo en la actualidad era demasiado utópica, pero la teoría del capital hoy da en el clavo. Sea como sea, hemos perdido la partida. Soy un hombre muy sensible, aunque no lo parezca, y me horroriza que el capital sea el dueño del mundo...

Aki Kaurismäki, *El español*, 3/04/2017

El ritmo de tango en las películas de Kaurismäki genera una reminiscencia a los arrabales porteños (Argentina), aunque el paisaje sea el frío Helsinki (Finlandia). Quizás sólo perceptible desde el cono sur, este detalle traza un posible diálogo o configura el pretexto para una conversación imaginaria con el cineasta

argentino César González, cuya locación es la villa Carlos Gardel.¹ Ese intersticio sonoro permite tender puentes entre dos producciones cinematográficas estéticamente dispares, pero que abordan problemáticas sociales similares. Este trabajo se propone analizar la construcción de la espacialidad en las realizaciones escénicas de los mencionados cineastas (Fischer-Lichte, 2011).

Los films escogidos transcurren en el borde urbano. Aki Kaurismäki compone una escenografía minimalista con los restos y desechos de la sociedad capitalista, donde los encuadres precisos capturan imágenes fugaces (Carrera, 2012). Se trate de una pareja que pierde su casa al quedarse sin trabajo en *Nubes pasajeras* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996), o de los *outsiders* que viven en los *containers* abandonados de las inmediaciones del puerto en *El hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyyttä*, 2002), o de un guardia de seguridad que habita una pieza de alquiler en *Luces al atardecer* (*Laitakaupungin valot*, 2006), *La trilogía de Finlandia* o de los *perdedores* muestra las vidas de personajes que el capitalismo apartó y dejó al margen. Esta trilogía junto a su antecesora -*La trilogía del proletariado*- descentra la cuestión obrera de una identidad transcendental que reunía a los proletarios, para evidenciar y abrir otras posibilidades. De este modo presenta otra construcción de la idea de “comunidad”, escindida de la identidad social (Galende, 2016). Si la brutalidad del sistema financiero somete a estos *losers* a la monotonía de existir y permanecer, su *performance* compone una contranarrativa respecto al neoliberalismo transnacional (Kompatsiaris, 2018; Nistengen, 2013). Desde una tensión irresoluble entre la atmósfera onírica con toques *vintage*, lúdicos y cómicos, y las referencias localizables de Helsinki y sus bordes, Kaurismäki nos

¹ El Complejo Habitacional “Presidente Sarmiento” y el Barrio “Carlos Gardel” están ubicados entre las calles Mosconi, Carlos Gardel, República (ex Perdriel) y el Hospital Nacional A. Posadas en la localidad de Palomar, Partido de Morón, en Buenos Aires. El Complejo Habitacional “Presidente Sarmiento” comprende mil doscientos departamentos distribuidos en treinta y un monoblocks. En la zona aledaña se ha formado de una villa que se mixtura con las viviendas sociales. Ver Costa (2009).

propone un cine realista, comprometido con las historias de los marginales y los excluidos (Nistengen, 2013; Austin, 2018).

El cine de César González transmite una mirada descarnada de la villa miseria argentina, otro borde urbano que, al mismo tiempo, es un depósito de basura y de población. Para este cine el espacio reviste el valor de un actor principal. A través del espacio, se expresa la necesidad de mostrar una cara invisible del capitalismo que deja en el margen a los personajes de Kaurismäki. En los primeros planos de la cámara de González, la villa miseria delimita un lazo inquebrantable entre los protagonistas y el espacio que los sentencia a ser excluidos del sistema por el sólo hecho de habitar allí. Sus dos primeras películas, *Diagnóstico esperanza* (2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2015), filmadas íntegramente en la villa donde nació el cineasta y con la participación de actores nativos, cementaron un cine que desafía las convenciones establecidas (Veliz, 2019). Esta particularidad ha provocado una ruptura con otras miradas sobre estos espacios como las producidas por el Nuevo Cine Argentino (en adelante, NCA). En los albores del siglo XXI, el NCA produjo una noción no industrial del cine. Con formas y contenidos disimiles, las películas del NCA comparten una preocupación por mostrar “la verdad” del mundo en el que vivimos (Campero, 2009). La factura cinematográfica de González sobre la villa ha complejizado sus representaciones sociales y ha propuesto aproximar al espectador a las experiencias y prácticas cotidianas de sus habitantes.

La intención de explorar estos films desde una perspectiva *performática* (Cornago, 2015; Schechner, 2002; Fischer-Lichte, 2011) complejiza ciertas aristas de la producción escenográfica (Pavis, 1998) y otros modos de concebir el espacio en el cine. La imagen es la unidad de base del relato cinematográfico, un significante eminentemente espacial. En oposición a otros medios narrativos, en el cine las acciones conforman a un solo tiempo el relato y el contexto donde las acciones se suceden. En efecto, el espacio está casi constantemente

presente y representado (Guadreault y Jost, 1995). Por ello, el espacio en la producción escenográfica se piensa, por un lado, como un espacio geométrico que está asociado a la idea de contenedor. Se trata de una especie de recipiente cuyas características esenciales varían según el contenido de la puesta en escena (Cassetti y Di Chio, 1993). Por otro lado, es considerado como un espacio performativo. Éste se visualiza inestable, con fluctuaciones permanentes y múltiples posibilidades para la relación entre los actores y los espectadores, entre el movimiento y la percepción que lo estructuran y organizan (Fisher-Lichte, 2011). Así, el espacio geométrico repercute en el espacio performativo. A su vez, este último modifica al primero a cada instante a partir de cualquier movimiento de personas, objetos, luz o sonido.

En sus estudios teatrales, Patrice Pavis (2008) propone superar esta separación analítica, derivada de las discusiones teóricas entre *performance* y *mímesis* (representación). En su lugar, la autora plantea un método de acercamiento para estudiar las artes escénicas, en el cual la semiología es una herramienta indispensable para la descripción estructural del espectáculo, mientras que la fenomenología incluye activamente al espectador en su dimensión corporal y emocional (Pavis, 2008). En este sentido, Oscar Cornago (2015) afirma que a pesar de haberse desarrollado inicialmente en las artes plásticas de las vanguardias, la perspectiva *performática* ha ganado terreno durante el siglo XX, construyendo una mirada transversal que oscila entre el discurso crítico y las prácticas artísticas contemporáneas. En el medio artístico, la *performance* infiere la idea de acción, cuya traslación a una dimensión crítica considera a la representación como un tipo de acción. Por ejemplo, el montaje de las imágenes para un film no sólo propone una representación del mundo, sino que involucra una manera de construir esa representación, de relacionarse con ella y proyectarla hacia el público (Cornago, 2015).

El estudio de la puesta en escena de un film involucra el contenido de la imagen, o todos aquellos elementos que “dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla” (Cassetti y Di Chio, 1993: 127) y se complejiza al incorporar la definición de realización escénica como una acción performática. Para presentar este concepto, Erika Fischer-Lichte (2011) recupera el aporte del dramaturgo alemán Max Herrmann, quien sostuvo que la realización escénica era una creación genuina y no sólo una representación o expresión de algo previo o dado. En efecto, “...tanto la realización escénica misma como su materialidad específica se producen únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte en ella” (Fischer-Lichte, 2011: 75). Esta conceptualización supera la definición de lo performativo instituida por John Austin y Judith Butler, ya que, en su devenir la realización escénica, no sólo presenta los cambios que ocurren en la relación sujeto-objeto, sino que contempla también la relación materia-signo. Este registro sustituye el concepto acabado de obra (de arte) por el de acontecimiento en el contexto de los procesos estéticos (Rancière, 2011).

Este trabajo se propone explorar la espacialidad de las realizaciones escénicas en la selección de películas citadas, iluminando las relaciones sutiles entre la *performance* y su propia materialidad -corporalidad, atmósferas, sonoridad y temporalidad (Fischer-Lichte, 2011). En el primer apartado, se indaga acerca de las influencias cinematográficas, técnicas y estéticas que repercutieron en ambos realizadores para componer sus producciones. Considerando que un punto de conexión entre ambos cineastas es el enfoque sobre los bordes urbanos y sus habitantes como protagonistas, en el segundo apartado se revisará la producción de los recursos materiales y simbólicos para construir estas atmósferas escénicas con restos y desechos. Contemplando que la corporalidad pierde todo su sentido en un espacio que no termina de ser lo que se buscaba, se percibe una lectura crítica, tanto en los movimientos mecánicos de los personajes de Kaurismäki que semejan los últimos restos de la fábrica

cerrada, como en las utopías de ascenso social truncadas en los contextos urbanos degradados de la ciudad que retrata González. Finalmente, el tercer apartado, examina cómo el *espacio performativo* conjuga estas corporalidades con la escenografía para producir una dimensión sensorial en las tramas.

Con una preocupación por destacar la materialidad del espacio cinematográfico, las propuestas fílmicas de Kaurismäki y González moldean su realización escénica para construir una espacialidad de primeros planos. Desde esta búsqueda experimental, ambos cineastas establecen un diálogo imaginario en el que ensayan otras aproximaciones posibles a las problemáticas sociales que esbozan contenidos y formatos nuevos para el cine realista.

Inspiraciones

Ciertas huellas y algunas citas manifiestan una constelación de influencias en el cine de Kaurismäki (Carrera, 2012), pero no abarcan todos sus pliegues. Las películas rememoran los famosos films franceses del realismo poético de los años treinta y cuarenta que habían cautivado a Godard. Desde un sentido conmovedor de las luchas y los fracasos de la vida cotidiana, el romance y la fantasía se combinaban en ellas para capturar lo efímero de su transcurrir. En palabras del crítico Adrián Martín: "...no existe un cineasta contemporáneo más comprometido con este efecto de ensueño, de combinar tiempos, lugares y sensibilidades que el realizador finlandés" (Martín, 2008:194). Desde otra mirada, Thomas Austin (2018) traza una genealogía de influencias a través de las citas a ciertos referentes del cine que aparecen en las producciones de Kaurismäki. Así, Robert Bresson se constituye en su modelo y guía. A él se suma, cierta reminiscencia a la maestría estilística de Yazukiro Ozu. El contenido social evoca a Luis Bruñuel, cuando el cineasta aborda los sinsabores de la sociedad donde los menos favorecidos se hunden en sus miserias. Esta

conjunción de antecedentes arroja luz -pero también produce sombras- ante la plasticidad de un cine que no encaja en las clasificaciones rígidas y estables.

La idea instalada por la crítica que ha considerado a Kaurismäki como un cineasta postmoderno, por su trabajo con los fragmentos, evade los múltiples destellos del cine moderno que reflejan sus películas (Carrera, 2012). En su cinematografía, se percibe la tendencia estética postmoderna que floreció entre los años setenta y ochenta (Nistengen, 2013). Aunque esta influencia, presente en el crisol intertextual de sus films y en el *sin sentido* de su producción, no alcanza para definir a su cine como postmoderno. Cierta peso del realismo y el contenido melodramático de sus tramas lo filian directamente con el clasicismo. La singularidad de sus películas reside en cierta atmósfera anacrónica, un transcurrir ajeno al marco temporal en el que emergieron sus proyectos.

El crítico español Manuel Vidal Estévez (2006), igualmente destaca “la nostalgia por el sentido” como un punto de anclaje de Kaurismäki a su contexto de filmación. Este tópico presenta a sus películas rodeadas por la atmósfera de un tiempo desencantando, evidente en la ausencia de expectativas críticas en torno a la superación de la modernidad y condicionado por el derrumbe del mito revolucionario. Allí, los personajes están atravesados por el malestar del mundo, pero no del todo desilusionados. Como ocurre con los héroes del cine clásico, en el comportamiento de los protagonistas se halla la única posibilidad realista de producir un sentido, de construir, desde la perseverancia y el romance, un modo de libertad para el ser humano. Para el crítico, esta relación es clave para pensar este cine como posmoderno. Esta modulación fusiona lo postmoderno del contexto de fin del siglo XX y su oscuridad con el personaje arquetípico del cine moderno y algunos de sus destellos más luminosos (Vidal Estévez, 2006).

Más allá de estos señalamientos, Kaurismäki se encuentra en el borde de los otros cines. En dos sentidos, calificaría como un cineasta fronterizo. Primero, se

muestra incómodo con el tiempo en el que se inscribe su obra. La nostalgia por el clasicismo mecaniza una producción de sentido que distorsiona lo propuesto por ese género, sin renunciar por completo a citarlo. Segundo, a su producción le cabría el calificativo de cinéfila, aunque ambos del cine del siglo XX, el diegético y el anarrativo, se entrelazan en ella. Se sirve de lo que necesita, lo mezcla y lo entrecruza. Se distancia con soltura de las pautas más recurrentes del cine intelectual, sin reverenciar las imágenes de la industria (Galende, 2016). El cine de Kaurismäki proclama una subversión de las formas a partir de una mirada que practica una inversión de los contenidos; o como lo plantea Pilar Carrera se trata de un "...cine de la consunción y del residuo, cine que lleva al centro los márgenes, lo que normalmente permanece oculto, cine de restos. Semiótica incendiaria, en la que el habla (individual) hace arder a la lengua (social)" (Carrera, 2011: 231).

El margen en el centro, la basura como escenografía de máquinas corpóreas preparadas para el trabajo, pero desubicadas, emplazadas fuera de contexto. La búsqueda de un trabajo que nunca se encuentra, se presenta destinada al fracaso del nuevo Sísifo de la era postindustrial. Esta vida de desilusiones en medio del desperdicio se encarna en el cuerpo que parece convertirse en un despojo más del paisaje tugurizado. Esta sensación de contaminación metonímica se percibe en los films de González. Con esta trama vívida e intensa cualquier intento de acercarnos a su cine supone un desafío.

Las definiciones y los apelativos de César González no se ajustan con facilidad ni a su arte ni a su biografía. Como en su propia historia, se escapa de todo intento por ser lo que las estructuras de poder le tenían destinado. En sus propias palabras, "los villeros no están capacitados para hacer arte, esta idea está metida hasta los huesos de la gente. ¿Cómo un pibe que estuvo preso, se crió en la calle y encima fue pibe chorro va a saber hacer una película (...)" (*Cosecha Roja*, 2017). En González la identidad villera nunca será un dato irrelevante. La

crítica ha encontrado en ella la intensidad manifiesta de su obra. Sin embargo, la pregunta que propone Mariano Veliz (2019) acerca de cómo un sujeto popular se transforma en el enunciador del discurso de su grupo social, dejando la posición de objeto de la enunciación de otros sujetos externos respecto a ese grupo (generalmente artistas de otra clase social), advierte una escisión en los modos de factura cinematográfica. Parafraseando a Jacques Rancière, se trata de suspender la ancestral jerarquía que subordina a quienes viven en el borde a aquellos que han recibido el privilegio de retratarlos e instituirse en voceros de su dolor (Rancière, 2010). Como productor de imágenes y discursos, César González, nacido en una villa miseria, provoca una ruptura que cuestiona la vieja división de lo visible, lo audible, lo pensable y lo factible (Veliz, 2019) y propone una subversión en los roles de enunciador y enunciado. Su mirada cinematográfica nos acerca a otras representaciones de los trabajos y los padecimientos cotidianos de sus protagonistas.

Desde ese posicionamiento el cine de González ha visibilizado la situación de los habitantes de estos espacios periféricos sin reproducir el imaginario negativo que pesa sobre ellos. En franca oposición a la escasa sensibilidad con la que el cine y la televisión argentina han mostrado estos espacios y estos sujetos, su cine explora otras dimensiones del realismo cinematográfico. Según el cineasta, la marginalidad se transforma en un fetiche para ciertos realizadores que encuentran en ella un tema atractivo para unos espectadores ávidos de violencia, dispuestos a ver en la marginalidad una especie de carnaval de canibalismo. Sin ningún cuestionamiento, la crudeza de los hechos que asumen estas tramas fílmicas reproduce y refuerza la estigmatización de la pobreza. En estas producciones, el espacio, ya sea la villa o cualquier barrio degradado, se presenta como un decorado pasivo, donde el primer plano está puesto en las grandes figuras del *mainstream* que encarnan la acción. Rebajados a una condición casi animal y/o de decorado, los villeros son el suministro del morbo que adereza la trama. Su situación se banaliza tanto que se desdibuja el

sufrimiento de las personas reales que los actores están representando (González, 2016).

Para González, no obstante, existen grandes realizadores que tematizaron la pobreza y crearon obras maestras a lo largo de la historia del cine. Su conocimiento y estudio del arte cinematográfico le ha permitido construir su propia genealogía dentro del cine realista. Entre sus inspiraciones se encuentran: *Cero de conducta* (Jean Vigo, 1933), *Sciusia* (Vico Da Sita, 1946), *Un condenado a muerte se escapa* (Robert Bresson, 1956), *César debe morir* (Hernanos Taviani, 2012), *Wassap rockers* (Larry Clark, 2006) y *Feos, sucios y malos* (Ettore Scola, 1976). Esta constelación de films, según el cineasta, constituye una excepción a la regla porque si bien "...nadie está inhabilitado para trabajar con la pobreza, no hay que disfrazar de real una puesta que es mera ficción" (González, 2016). El realismo casi documental que domina el cine sobre problemáticas sociales no debe olvidar el trato respetuoso por las personas que transforma en actores y personajes de sus tramas. Esa antigua premisa que originó a ese arte es recuperada por González en su producción. Con esa restitución, nuestro realizador marca una distancia-respeto hacia los protagonistas de su cine y se distingue de las realizaciones coterráneas que lo anteceden y con las que ocasionalmente ha sido filiado (Veliz, 2019).

Otro elemento que prioriza César González es la producción creativa sobre cualquier forma de ostentación económica o técnica en la factura fílmica. Esto supone una respuesta activa al desafío de hacer cine desde la villa sin presupuesto. Recuperando el concepto de *cine pobre* de Comolli (2011), nuestro cineasta piensa la producción de la *imagen movimiento* como en sus orígenes, un arte que apela al papel creativo del realizador. Y afirma: "...no hace falta más que una cámara y una necesidad, como dice Deleuze" (Brunetto, 2017). En manos de González, el cine pobre se transforma en una herramienta con la cual un villero hace cine. Sin embargo, Comolli ha complejizado un poco más esta

idea, advirtiendo que el dinero mejor gastado se ajusta a las necesidades de la escena. De modo que la realización cinematográfica compone un equilibrio entre la producción y la realización, considerando al productor con un rol artístico equiparable al del cineasta (Comolli y Sorrell, 2015). Este modo de producción establece un contraste con la mayoría de los cineastas, quienes priorizan la calidad técnica antes que los efectos emocionales y representativos de sus trabajos. Rechazando esta última premisa, González argumenta que en estas producciones financiera y técnicamente robustas el medio domina al fin y la esencia onírica del cine se extravía (Brunetto, 2017).

El clima de ensoñación, esa atmósfera enrarecida que se percibe en los films de Kaurismäki, podría emparentarse con ciertos cuadros de González. Una especie de cita que recupera sólo la idea formal de componer secuencias extrañas en un paisaje que reafirma su contundente materialidad. Quizás este pequeño gesto se debe a que César González considera a Kaurismäki como uno de los directores contemporáneos que ha conseguido filmar con extraordinaria maestría a los pobres (González, 2016). Este rebelde, como lo llama, produce en sus films un ensamble particular entre la simpleza de su producción material y el perfeccionismo de su propuesta artística. Los personajes de sus películas, habitantes del espacio del borde, se identifican con los de César González. Sean los *outsiders* o los villeros, sus locaciones representan lugares apartados del centro de las ciudades, territorios liminares.

Bordes

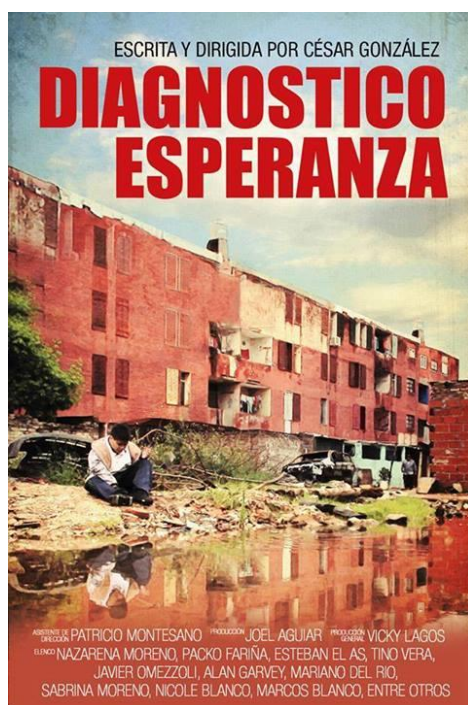
La producción escénica del margen en ambos realizadores no se presenta como un dato; el escenario de sus films no sólo se repite en las distintas tomas de sus cámaras. La representación espacial, la manera de mostrar el espacio, o el trabajo sobre él para borrar sus huellas, varía dependiendo de lo que nuestros cineastas buscan transmitir. Por ello, considerar a la realización escénica como

un *espacio performativo*, nos permite indagar en otras dimensiones de la organización y la estructura de las distintas relaciones fílmicas, incluyendo tanto las de los actores y los espectadores, como el movimiento y la percepción de la propia película (Fischer-Lichte, 2011). La puesta actoral y su corporalidad genera un vínculo de mutua influencia en los espacios escénicos que no se explica por sí mismo. Cada cineasta posee un modo de producción de la espacialidad en sus películas o de relación entre el *espacio performativo* y la creación de atmósferas.

Kaurismäki oculta las marcas de lugar y sumerge a sus films en una nebulosa, velando su espacialidad. A pesar de esto algunas referencias persisten. El local del Ejército de Salvación en *El hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002) nos remite a las prácticas y los repertorios de supervivencia para vestirse de los habitantes más pobres de las urbes. De la misma manera, el tráiler de comida donde almuerza el protagonista de *Luces al atardecer* (*Laitakaupungin valot*, 2006) muestra la informalidad de los puestos callejeros. O los bares con instalaciones precarias y clientes borrachos por donde transita la protagonista de *Nubes pasajeras* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996) en su búsqueda laboral, bosquejan el imaginario del bajo fondo de cualquier ciudad contemporánea. Esta misma situación, quizás, se observe más claramente en las películas de González. El cineasta captura con primeros planos los fragmentos del cuerpo del cartonero que abren *¿Qué puede un cuerpo?*, o a través de las tomas panorámicas de las viviendas de la villa Carlos Gardel en *Diagnóstico esperanza*, rodeadas por la basura y tugurizadas por sus deficiencias infraestructurales. González no procura ocultar las referencias geográficas en sus films, pero sí transmitir otras interpretaciones acerca de ellas, construir con ellas otras espacialidades posibles.

La espacialidad no precede a la realización escénica, sino que se genera permanentemente. Este *espacio performativo* no existe de antemano -como el

espacio físico-, no se encuentra fijo y acabado, se perpetúa en un movimiento continuo. Muta, cambia, se transforma y se concibe siempre como un espacio atmosférico. La irradiación de un ambiente particular no surge únicamente a partir del uso específico que actores y espectadores hacen del espacio, también es producto de los elementos que éste aporta a la composición de la escena. Sin dudas, Kaurismäki se destaca en la producción escenográfica con su paraíso de ensoñación o “reino de hadas” que dislocan las circunstancias realistas abordadas en sus películas (Carrera, 2012). Este artificio se percibe claramente en *Luces al atardecer*, donde el mundo delictivo se referencia como un trasfondo. Su protagonista, un guardia de seguridad solitario, se implica en un robo que no cometió. El amor por una mujer que conoce en un bar lo obliga a aceptar una condena injusta. “Fiel como un perro, un idiota romántico” (00:44:39), dirá uno de los ladrones que lo engaña (Kompatsiaris, 2018). A lo largo del film, las sucesivas escenas de la vida criminal y la cárcel pierden su crudeza y vivacidad en la composición de cuadros limpios. Esta puesta estética, donde las vejaciones profundas de la sociedad ocultan su tinte más oscuro, particulariza un modo de producción escénica. La ausencia de sentimentalismo y drama ante esta situación es una apuesta del cineasta para iluminar otras percepciones en la composición de la atmósfera, como el profundo pesar que transmite la soledad del protagonista. Estas percepciones producen el efecto de captar a los espectadores en el espacio escénico.



Afiche Diagnóstico Esperanza (2013)

Como el guardia-ladrón de *Kaurismäki*, los personajes de González están atravesados por la soledad y la angustia de su situación. Pero, esos sentimientos se muestran más impetuosos al contrastarlos con la degradación espacial a su alrededor. En *Diagnóstico esperanza*, la cárcel aparece en una secuencia de cortes abruptos, ensamblados con música clásica para manifestar su presencia absoluta. La asimilación morfológica de la villa con la cárcel, a través de las tomas de la cámara, advierte los límites difusos que existen entre esos espacios para sus residentes. Desde lo escénico se subrayan los cruces, las contaminaciones y los cambios de roles entre esos lugares. La trama principal de la película narra un robo que no se concreta, explicando las relaciones entre ladrones y policías para planificarlo. Asimismo se evidencian vínculos de clase, el entregador es un comerciante de clase media que envidia a su cuñado y organiza el asalto de su casa. La cárcel se *performa* en la vida cotidiana de la villa, los guardias y los presos muestran su condición de dominados e intercambian papeles allí.

En los films de González la contraparte de esta construcción escénica es el retrato de la villa miseria como una parte de la ciudad, no como su antítesis. Existe una clara intención de mostrar no sólo los intercambios de los espacios y los cuerpos entre la cárcel y la villa miseria, sino también entre esta última y el resto del espacio urbano. La trama narrativa nos informa constantemente que la villa Carlos Gardel no se encuentra aislada, no es un gueto, sus habitantes entablan relaciones fluidas con el mundo a su alrededor. Tanto en las búsquedas laborales del cartonero, el vendedor ambulante o los albañiles de *¿Qué puede un cuerpo?*, como en el negocio ilegal de venta de drogas en la casa de Naza, central para *Diagnóstico Esperanza*, la circulación por el espacio urbano desdibuja el límite entre el adentro y el afuera y pone en cuestión la idea de exclusión total. El extremo realismo, la apariencia de pura realidad ausente de toda atmósfera, es un elemento más de una escenificación en un lugar impensado como locación de cine. En las películas de González, la villa obtura su función habitacional y se transforma en un *espacio performativo* donde se superponen sus condiciones reales e imaginarias originando otra espacialidad.

Aún más significativa es esa evidencia cuando advertimos que la Villa Carlos Gardel deviene del Complejo de Viviendas Presidente Sarmiento, reflejando capas superpuestas de materialidades precedentes. Construido por el Estado en los años sesenta, este espacio moldeado originalmente por los conceptos arquitectónicos y estatales estaba destinado a población migrante que llegaba a la ciudad (Massida, 2018). Su (re)adecuación buscaba producir ciudad y ciudadanos, apropiados para los nuevos parámetros de la modernidad urbana. La degradación espacial de todo el complejo condujo a que se lo denominara coloquialmente como barrio popular o villa miseria. No obstante, González se detiene con su cámara en los monoblocks y los captura en tomas agónicas. Estos itinerarios por las sucesivas capas de historia y de materialidad no pasan desapercibidos, aunque el efecto visual sea el hiperrealismo.

Algo similar ocurre en la composición de las atmósferas en Aki Kaurismäki. Su cine engendra un universo preciso, los elementos son escasos, pero su densidad se percibe en una escenificación casi industrial: el espacio urbano, los grandes coches demodés, *jukebox*, fumadores empedernidos, barras de bar, clase obrera, su *troupe* de actores fetiche (Carrera, 2012). La enumeración podría continuar: flores sobre la mesa, parques, tranvías, barcos, animales con papeles protagónicos, el color azul tiñéndolo todo. Este montaje siderúrgico contrasta con los interiores precarios y despojados de González que advierten el cambio de modalidad del capitalismo y las dificultades que padecen los residentes de la Carlos Gardel para alcanzar los estándares de consumo (Massida, 2018). Sin renunciar a las citas obligatorias de sus geografías, las fronteras temporales, sociales y urbanas que comparten ambos cineastas nos advierten acerca de la llegada de la era post-industrial a la vida urbana. Desde la realización escénica, sus cines causan un efecto de antagonismo entre la búsqueda de la modernidad, la luz que persigue Kaurismäki y la denuncia de González sobre las sombras y los ensueños falaces de los espacios degradados.

Cuerpos

La producción de espacialidad se presenta incompleta si no se destaca el protagonismo de la dimensión corporal de los actores en la realización escénica de los films. En este plano, se percibe el acento que Kaurismäki coloca en la corporalidad teatral y mecánica de sus personajes como una huella anatómica que denuncia el ocaso del capitalismo fabril. Mientras González exalta la corporalidad carnal, sin potencia, que el capitalismo tardío devora y luego desecha. En ambas producciones, los cuerpos materializan las posibilidades. Se conectan con los espacios y las cosas, acoplándose con ellos. No se distancian de la espacialidad escénica, la están rodeado y se envuelven con ella (Fischer-Lichte, 2011). Se trata de un cuerpo que se hace, no que simplemente es o

aparece. Hacer, dramatizar y producir son algunas de las condiciones de la corporalidad en escena o el *espacio performativo* (Butler, 1990).

En el cine de Kaurismäki, las corporalidades se manifiestan como un palimpsesto, aunque sus sucesivas marcas se ocultan en el conjunto de la realización escénica. Un minimalismo circunda su cine, allí unos pocos personajes se repiten sucesivamente, encarnados por los mismos actores (Austin, 2018). Estos personajes icónicos se destacan por representar un tipo de expresión mecánica, acompañada por la continuidad de sus gestos, que remiten a los rasgos propios de la disciplina fabril. Como lo ha postulado Michel Foucault, la disciplina moldea los cuerpos para que operen, con la técnica, la rapidez y la eficiencia que se pretende de ellos. La producción de cuerpos alienados denuncia una anatomía política del cuerpo y una tecnología de poder (Foucault, 1975). Kaurismäki despliega esta premisa en escenas donde los cuerpos se presentan anestesiados, con movimientos acotados que limitan la expresión de sus ademanes. “*Me gustan las máquinas*”, sentenciará Kaurismäki en una entrevista (Carrera, 2011: 233), una afirmación ambigua para un cine que denuncia en la corporalidad de sus personajes la reminiscencia a un mundo laboral monótono y anodino. O quizá la repetición mecánica sea una declamación firme de la ruptura y el ocaso de la corporalidad fabril para dislocarla de ese lugar, e incorporarla a sus producciones cinematográficas.

Los movimientos mecánicos de los personajes de Kaurismäki chocan con un ambiente de ensoñación que, casi siempre, sigue el ritmo de la música (Nistengen, 2013). En *El hombre sin pasado*, la nebulosa que componen las escenas *vintage* se complejiza aún más cuando la banda del Ejército de Salvación interpreta sus canciones. En una de estas escenas, esa amalgama alcanza su máxima expresión cuando, con el puerto de fondo, el sonido del rock se propaga para un conjunto de los *outsiders*. Este *espacio performativo* se interrumpe con las tomas de los movimientos mecánicos de los protagonistas,

cuyo efecto oculta el vínculo amoroso de la trama del film. Esta historia de amor comienza con un recién llegado a Helsinki que pierde la memoria por una golpiza a manos de un grupo de neonazis. Cuando despierta en el hospital, el protagonista no recuerda quién es y huye. Dos niños pequeños lo encuentran inconsciente y sus padres lo cuidan en su casa, un viejo *container* del puerto. M—como lo llama Kaurismäki— se incorpora a ese espacio, el pasado parece no ser importante para vivir otra vida. En un viejo *container* monta su hogar, se alimenta de y viste con sobras y basura. En el Ejército de Salvación consigue trabajo, gracias a la ayuda de una de sus empleadas, Irma, con quien comenzará una relación. La película es un relato de acciones simples con una corporalidad maquinal, muy lenta, pero en absoluto aburrida. Kaurismäki se desentiende de la aceleración de los tiempos urbanos, la atmósfera se compone a partir de la ralentización del tiempo, cada escena se conjuga con los movimientos pausados de sus personajes y la música se acopla a ese ritmo. En *El hombre sin pasado* la formalidad fílmica se impone sobre el contenido de la historia romántica.



Afiche de El hombre sin pasado (2002)

González trabaja con la corporalidad desde otro lugar. En *¿Qué puede un cuerpo?*, la cámara captura con primeros planos, las partes de los cuerpos de los protagonistas como si su cámara advirtiera que el espectador se encuentra ante seres humanos (Deleuze, 1987). El ojo se enfoca en el fragmento para advertir que se trata de cuerpos dislocados –rotos o quebrados– por la fuerza axiomática del capitalismo. En este sentido, la trama de *¿Qué puede un cuerpo?* cuestiona la dificultad de los habitantes de la villa para encontrar un trabajo formal. Al parecer, el estigma de vivir ahí se adhiere al cuerpo, determinando todos los aspectos de la vida. El destino manifiesto de los personajes parece ser la delincuencia, aunque la mayoría se reusa a cumplirlo. González narra los múltiples intentos de esas personas para ingresar en el mundo laboral formal. Su corporalidad evidencia que se preparan para una tarea que jamás realizan, la fabril. Sus cuerpos son desviados, son obligados a sumergirse en los trabajos más precarizados y tratados de la peor manera durante los lapsos que se encuentran en actividad.

El tiempo laboral de los personajes de González se interrumpe con planos enfocados sobre partes sus cuerpos. El corte abrupto de los planos inserta lo fragmentario en un realismo documental que adquiere su propio tiempo –quizá esa sea la marca del director. La intención de ralentizar desde el montaje se diferencia de las escenas teatrales producidas por Kaurismäki, donde los personajes se mueven mecánicamente dentro de un plano fijo. Si Kaurismäki incorpora la disciplina fabril a su cine para anunciar el ocaso de una época, González recurre al montaje para destacar la ausencia de potencia en los cuerpos disciplinados. Dos actos performativos disímiles, pero interesados en problematizar cómo la repetición de ciertas performances se internaliza por los cuerpos, aunque provenga de afuera, aunque sea impuesta. El cuerpo es performado, se performa y performa el espacio (Butler, 1990).

Sin embargo, esa corporalidad fabril, su *performance*, es a la vez, fundante de la identidad en los personajes de Kaurismäki. En *El hombre sin pasado*, la memoria perdida de M parece recobrase cuando en el puerto ve a un obrero soldar, oficio que desempeñaba antes de la amnesia. Sus primeros recuerdos no son mentales son corporales, su cuerpo rememora las prácticas que realizaba. El trabajo físico ordena las acciones de la trama, los personajes de Kaurismäki manipulan materiales más que símbolos. Ilona y Lauri, que son los protagonistas de *Nubes pasajeras*, una pareja de desempleados que debe luchar por subsistir, encarnaría ese ideal. Su corporalidad, casi fotográfica, está atravesada por sus oficios y continuamente buscan volver a trabajar. Las pequeñas peripecias e impredecibles pruebas de la vida cotidiana son vividas por los personajes en situaciones de ensueño y pesadez que traman entre ellos vínculos de acompañamiento y romanticismo sutiles (Martín, 2006). El cielo despejado de la escena final anuncia que las nubes han pasado, luego de lograr el éxito de su restaurante recién inaugurado. Las palabras están ausentes, los protagonistas fuman.

En los films de Kaurismäki la dieta dialógica concentra la atención en los cuerpos y los gestos, más que en el significado de las palabras que se pronuncian (Austin, 2018). Al contrario, González utiliza el lenguaje como una cualidad de la corporalidad de sus protagonistas. Se interesa por remarcar en su *performance* dialógica su identidad villera. Como Eisenstein en *El Acorazado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, 1925) que saca del anonimato a los figurantes -los hombres sin atributos de la puesta en escena- y los transforma en protagonistas, al capturar cada uno de sus rostros en primeros planos sucesivos (Didi-Huberman, 2014), el cine de González convierte en primeros actores a los habitantes de la villa –cuando para otras producciones eran mero decorado. Otorgarles la voz y el uso de su propio lenguaje para *performar* la identidad villera (Veliz, 2019), sobrepasa un acto de resistencia del cine realista que nos ha

acostumbrado a capturar con imágenes aquel sufrimiento humano invisible ante nuestros ojos.

Todos los elementos enumerados acerca de esta constelación pentagonal compuesta por los films de César González y Aki Kaurismäki se propusieron entablar un diálogo entre sus realizaciones escénicas. Éstas componen un *espacio performativo* en la medida que los objetos, los cuerpos y los sonidos que lo rodean se tiñen o impregnan con él. Una especie de presencia, que, a su vez, impone su realidad al espacio, sin fijarlo. En esa línea, el cine de Kaurismäki se destaca por la forma y no por sus contenidos, y el de González, a la inversa, por el contenido sobre la forma. Ambas búsquedas de un cine realista ensayan puntos de contacto en la producción de sus atmósferas. Mientras que González performa a la villa –y a sus habitantes- subvirtiendo la funcionalidad de ese espacio y otorgándole el lugar de escenario, Kaurismäki retrata los espacios cotidianos, sin monumento, sin atributos, para a través de su cine destacar lo banal, lo común, el margen.

A modo de conclusión: Un cine de frontera

La metáfora de la frontera condensa ciertas impresiones interpretativas donde el cine de Kaurismäki y González se encuentran. Si geográficamente son fronterizos en su ubicación global, casi fuera de los mapas de Europa y América (uno extremadamente al norte y el otro al sur), también, lo son con respecto a las tradiciones cinematográficas que los anteceden, el Nuevo Cine Argentino y el cine realista europeo, y respecto a las cuales toman distancia. En esta disidencia de ambos -el salirse de, posicionarse en los márgenes y tomar lo que necesitan- radica su propuesta estética, técnica y política.

Estos dos modos de hacer cine desde la frontera se sirven de la *performance* y, a la vez, pueden ser estudiados por ella. Esta dimensión estética ha permitido

transformar el régimen de percepción, sensación e interpretación con la adquisición de imágenes, objetos y presentaciones que parecían opuestos a los canonizados por la idea de arte. En la *performance* estética, ambas filmografías comparten la temática de sus tramas y su espacialidad escenográfica, el borde urbano. Además, con citas al realismo social, la yuxtaposición de la corporalidad y la atmósfera se visibilizan otras formas de resistencia a la maquinaria del capital. Por un lado, la denuncia de la llegada de la era postindustrial, aún con realizaciones escénicas disímiles. Mientras Kaurismäki sumerge a sus personajes en un clímax de ensoñación que rememora la luz de la modernidad, González captura con su cámara las sombras del mismo proceso en los espacios segregados. Por otro lado, ambos subrayan las huellas tenues dejadas por esas ausencias sobre los cuerpos que habitan un capitalismo industrial en declive. Aún con sus pérdidas y mutaciones, el sistema que se alimenta de los cuerpos disciplinados para el trabajo fabril continúa en pie.

El presente trabajo ha priorizado la dimensión estética de las filmografías, no obstante la consideración de la *performance* como acción, subraya, también, una dimensión de lectura política. Por ello, consideramos que las apuestas cinematográficas de González y Kaurismäki se mueven en una frontera imprecisa de una estética que imagina otra manera de pensar lo colectivo más allá del capitalismo y/o poniendo en cuestión el sufrimiento-potencia de los cuerpos. La preservación de la dignidad de los personajes de Kaurismäki, contextualizada en un capitalismo salvaje y egoísta, propone una visión reivindicativa de los marginados. Casi como una poética de resistencia, sus personajes profesan un comunismo de hombres solos que abdicaron del tiempo histórico, entendido como *comunismo idílico* (Galende, 2015). En el otro extremo, las manifestaciones pequeñas de esperanza constituyen para González un elemento de significación similar. La esperanza se encuentra en gestos mínimos o situaciones que conviven a la par de los robos, las armas, la violencia y el consumo de drogas. Todo compone un mismo lugar, donde las

acciones, los cuerpos y las emociones se entrelazan con esos espacios degradados que captura su cámara. El destino de sus personajes no es manifiesto, aun en la peor de las situaciones. En esta senda, el arte y/o el cine siguen siendo un modo de poner en escena la situación de los oprimidos y complejizar las aristas estético-políticas que visibilizan las realizaciones escénicas.

Bibliografía

- Austin, Thomas (ed.) (2018). *The films of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*. London: Bloomsbury Academic.
- Brunetto, Santiago (2017). "Entrevista a César González por 'Si un villero un villero elige un lugar en el arte despierta sentimientos oscuros y miserables' en *La Tinta*, 13 de febrero de 2017. Disponible en: <https://latinta.com.ar/2017/02/cesar-gonzalez-si-un-villero-exige-un-lugar-dentro-del-arte-despierta-sentimientos-muy-oscuros-y-miserables/> (Acceso en: noviembre de 2019)
- Butler, Judith (1990). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en Sue-Ellen Case (editora), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Campero, Agustín (2009). *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento.
- Carrera, Pilar (2011). "El cineasta que vino del frío (bico-visión)" en *Revista Signa*, volumen 20. Madrid: UNED.
- Carrera, Pilar (2012). *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Comolli, Jean-Louis y Vincent Sorrel (2016). *Cine modo de empleo: de los fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Cornago, Óscar (2008). "Forma de mirar/ forma de hacer: de la cámara al cuerpo" en *Aisthesis*, número 58, pp. 221-236.
- Costa, María Ignacia (2009). "Gubernamentalidad y condiciones de vida. El caso del complejo Habitacional Carlos Gardel – Presidente Sarmiento (Morón, Provincia de Buenos Aires) en *Revista Margen*, número 54.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine. Tomo 2*. Madrid: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2014) "Poema de los pueblos" en *Pueblo expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

- Fischer-Lichte, Erika (2012). *La estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Foucault, Michel (1975). *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Galende, Federico (2016). *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki*. Chile: Catálogo Libros.
- Gaudreault, Adré y Jost, Francois (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- González, César (2016). "El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión" en *El Corán y el Termotanque*, 26 de septiembre de 2016. Disponible en: <http://coranytermotanque.com/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el-cine-y-la-television/> (Acceso en: noviembre de 2019)
- Kompatsiaris, Panos (2018). "Dreamers and other sentimental fools: money, solidarity and ambivalent populism in the films of Aki Kaurismäki" en Thomas Austin (editor). *The films of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*. London: Bloomsbury Academic.
- Martín, Adrián (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Chile: Uqba Editores.
- Massida, Adriana (2018). "Conflicting Conceptions of Domestic Space: Shantytown and State Housing in Contemporary Argentine Cinema" en *Journal of Romance Studies*, volume 18, número 2. London: Liverpool University Press.
- Máximo, Matías (2017). "Entrevista a César González: 'Cine migrante: La construcción de la villeritud'", 8 de agosto de 2017. Disponible en: <http://cosecharoja.org/cine-migrante-la-construccion-de-la-villeritud/> (Acceso en: noviembre de 2019).
- Nistengen, Andrew (2013). *The cinema of Aki Kaurismäki. Contrarian stories*. London & New York: Wallflower Press.
- Pavis, Patrice (2008). "Puesta en escena, performance: ¿Cuál es la diferencia?" en *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, número 7, pp.1-37.
- Rancière, Jacques (2010). *La noche de los proletarios: Archivo de un sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rancière, Jacques (2011). *Aisthesis. Escena del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Schechner, Richard (2002). *Performance studies, An introduction*. London: Routledge.
- Veliz, Mariano (2019). "Dispositivos de percepción de las villas miserias en el cine de César González" en: *L'ATELANTE. Revista de Estudios Cinematográficos*, número 28, Valencia: Associació Cinefàrum.
- Vidal Estévez, Manuel (2006). "El mundo desencantado de Aki Kaurismäki" en *Trama y Fondo*, julio 2006.

* Anahí Guadalupe Pagnoni es Licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Docente Auxiliar de Primera en la cátedra Espacio y Sociedad de las carreras de Historia y Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Becaria Doctoral de CONICET desde 2017. Actualmente, se encuentra realizando la Maestría en Estudios Culturales del CEI-UNR. La tesis de maestría explora las representaciones acerca de la villa miseria y la ciudad, producidas en los ámbitos intelectuales y culturales de la ciudad de Rosario.
E-mail: anahipagnoni@hotmail.com