

Ruinas y adecuaciones a propósito de Elefante Blanco de Pablo Trapero

## Viejas marcas, nuevos espacios

Por Nahuel Montes

**Nahuel Montes.** Licenciado en Geografía. Becario de postgrado tipo I de CONICET. Miembro del Grupo de Investigación Instituciones de la Geografía (UNMDP). Doctorando en Comunicación (FPyCS - UNLP).

### 1. Rupturas, nuevos discursos

Uno de los cambios más dramáticos y profundos de los últimos años se relaciona con el hecho de que vivimos bajo la sensación de que nuestras instituciones no son capaces de darnos amparo ante los problemas que nos aquejan. Ya Freud (1983) advertía en un texto clásico que las tres fuentes de displacer provenían del cuerpo, de la naturaleza y de la relación con los otros, tal vez poniendo en cuestión el corto alcance de nuestros inventos culturales para dar respuesta. Sin embargo, lo que podemos vislumbrar como novedoso o producto de la prolongación de ciertos rasgos de un problema de más larga data, es que desde hace apenas unas décadas parece hacer eclosión una forma particular de amalgama entre las esferas pública y privada (Lipovetsky, 1995).

En otras palabras, lo que se pone en cuestión con estos cambios es la propia valoración de la persona, y su relación con el todo social. En estas condiciones de producción del discurso, tiene sentido postular que la erosión del sentido de lo público y sus grandes relatos (Lyotard, 1998)<sup>1</sup> -el pueblo, la clase, el partido, la Historia- tengan su correlato en el repliegue hacia lo íntimo. La intimidad y sus identidades atomizadas se legitiman (Arfuch, 2002) y son susceptibles de ser contadas. En este sentido nuestra búsqueda se centra en formas que toma el discurso ante estos cambios. No necesariamente representativos del todo social en conflicto, pero sí, al menos, en lo que hace a una determinada "estructura del sentir" emergente que discute con otras de su tipo, conjuntamente con otras formas aparentemente dominantes<sup>2</sup>.

El Nuevo Cine Argentino surge -por situarlo de alguna manera- a finales de la década de 1990. El discurso que teje se relaciona con otros de la misma época, pero en función de retratar una desolación. Por lo cual, con gran sentido de contemporaneidad, representa en la pantalla ciertos cambios en la forma en que son enunciadas transformaciones profundas de la sociedad argentina, en consonancia con nuevos modos de representación cinematográfico. Exceptuados de inventariar aspectos críticos de la sociedad argentina, podemos apuntar en virtud de una problematización específica -en tanto que deseamos ver cómo se construyó un discurso desde la cotidianidad- que en los años '90 existe un cambio en cuanto la manera de relacionar las esferas de lo público y lo privado (Wainerman, 1994).

Para complejizar un tanto más estas líneas, nos interesa marcar algún posible

- 
- 1 Para este autor, en la modernidad se puede hablar de tres grandes relatos: el Hegeliano, en tanto sentido histórico; el emancipatorio y sus sujetos; y el que entiende a la sociedad como un sistema autorregulado.
  - 2 Tomamos en este trabajo los conceptos de Estructura del sentir, Emergente, Residual y Dominante de Raymond Williams (2009)
-

desplazamiento que la forma de representación cinematográfica pudo haber operado desde las obras que dieron cuerpo al movimiento artístico mencionado hasta la actualidad. Nos parece oportuno emprender esa tarea en tiempos cercanos a la aparición de la última película de Pablo Trapero, *Elefante Blanco*. La misma puede ayudarnos a pensar sobre cambios en la propia obra del autor y de qué manera puede esto relacionarse con ciertas formas de enunciación que variaron en condiciones de producción diferentes.

Entonces, empecemos por el principio: volvió a la pantalla una película de Pablo Trapero. Una nueva producción de uno de los directores de lo que la crítica llamó Nuevo Cine Argentino constituye un suceso. Este suceso vuelve con Ricardo Darín, Martina Gusmán y un actor belga llamado Jérémie Renier. La historia versa sobre dos curas villeros y una asistente social en Ciudad Oculta. Las formas de la solidaridad y del trabajo militante en condiciones de marginalidad son puestas en cuestión. Si la militancia se compone de la fe como principio de voluntad para ser ejercida, es justamente este principio el que va a ser tensionado a lo largo del relato.

Podemos distinguir, en todo caso, a qué tipo de militancia nos referimos. Si la que extrae su razón de ser de lo político entendido como una forma de organización para disputar espacios de poder se caracteriza por la intervención de formas colectivas en un territorio, en contraste lo que percibimos acá es la soledad del que pone el cuerpo en la aglomeración de la villa. Lo que convierte en una falta de estructuras la labor emprendida desde la legitimidad de una institución en consonancia con la transformación del sentido de lo público en el espacio social.

## 2. Fragmentos, nuevos géneros, cine argentino

Lo público es cargado hasta el exceso del relato de lo íntimo. Las fronteras que antes delimitaban esos momentos se tornan borrosas. Las nuevas maneras que tienen los formatos audiovisuales para legitimar su discurso dependen en parte de esta difuminación de los tabiques (Bauman, 2008). De manera que la conciencia política entendida de forma clásica es sustituida por conciencias más restringidas hacia el ámbito personal (Lipovetsky, 1995). Vida cotidiana y sentimiento son maneras que encuentran el "espacio biográfico" para erigirse en relato a través de lo anecdótico, del fragmento que no restituye una totalidad.

Sin embargo, la imposibilidad de un nosotros homogéneo da paso a la representación de lo que se disuelve (Najmanovich, 2001). En el fracaso del Estado y la erosión del sentido de lo público y un espacio para lo político tal vez encontremos el lugar donde se cobijan las estructuras de significación volcadas hacia lo íntimo, hacia la esfera privada, hacia lo político como relato quirúrgico. En el Nuevo Cine Argentino existe una mirada crítica del proceso social en transformación y la misma se torna pesimista hasta el agobio. Es factible que la ausencia de relatos alternativos a las historias de derrumbe que se muestran nos digan algo acerca de la caída de miradas totalizantes.

La posibilidad de restituir un equilibrio ante la injusticia encontraba en el cine anterior, el de los 80's, formas alegóricas tomando al film como un todo. En el cine más reciente, el fragmento será sólo el fragmento; aunque ácido y a veces cínico da lugar a una dura crítica pero la misma no se realiza en una representación completa de lo social o de un mecanismo concreto, sino que como micropolítica, el fragmento mostrará un paréntesis en una vida particular con sus dificultades. Observamos películas que trabajan a partir de la ambigüedad perturbando toda posible lectura alegórica, abriendo la interpretación a múltiples posibilidades, al tiempo que el significado simbólico e individual se impone ante la falta de sentido literal (Page, 2007). El desvanecimiento de la alegoría como recurso narrativo sobre lo político social es una de las características centrales

del cine más reciente. Si esa alegoría funcionó en los '80 y '90<sup>3</sup> para establecer relaciones de similitud entre órdenes distintos, el cine más reciente, con su modo realista, se resiste a la imposición de un significado rígido.

En el cine argentino de fines de los 90's el acento narrativo va de los descartes del capitalismo al resquebrajamiento de las instituciones previamente sólidas. De esta manera, va privilegiar la comprensión de un mundo, antes que un programa teórico o un plan arraigado en bases ideológicas explícitas concebido de antemano. No por eso no hay enunciación sino que, como artificio de la ficción, sus formas de representación van a tributar para que se permute lo autoral en interés antropológico. El interés por lo marginal configura un cine que resulta búsqueda e investigación de las anomalías frente a biografías ideales de la sociedad. Así establece una conexión con los márgenes y la descomposición de lazos sociales para encarar la tarea de registrar lo que queda afuera, los restos de lo instituido legítimamente.

Si el Estado, en su versión benefactora, funcionó como sistema de integración y redistribución de riesgos, constatamos una mutación hacia el abandono de prácticas de cohesión social<sup>4</sup>. Sospechamos junto con Aguilar (2006) que tal vez el cine argentino reciente establezca lo accidental como figura para pensar estos procesos de cambio social. La seguridad de la modernidad sólida volvía al mundo predecible y controlable, en cambio la modernidad líquida lo imprevisible de cara al futuro se hace carne en instituciones que perdieron el sentido de otrora. La forma en que mutó el Estado no parece ser compatible con la tarea de institucionalizar el riesgo social. Ahí el hecho de que los procesos de individualización se traduzcan en esta sociedad como deterioro de sentido colectivo.

Nos referimos a un cine que da cuenta del desgarramiento del tejido social. Un cine que traza de manera contundente sus lazos con elementos extrafilmicos para dar contorno a un verosímil. Se mezclan formas de registro documental con formas ficcionales para construir el relato<sup>5</sup>. El resultado es la resignificación de los espacios, de los personajes y del lenguaje.

### 3. Un elefante blanco se balanceaba sobre la tela de una araña

Trapero filma con los espacios. Nos referimos a que el espacio extra filmico y las referencias que de éste extrae para dar forma al relato son partes constitutivas de un espacio significativo que se vuelve imprescindible en la puesta en escena. El efecto de realidad, de cámara que investiga una situación que realmente sucede o puede suceder se apoya como en un pilar en este aspecto. Si películas como *Mundo Grúa* o *El bonaerense* se caracterizaban por ser en gran parte relatos dispersos en donde los puntos de giro de la historia eran débiles o, mejor, se dejaban debilitar ante la fuerza de la inmersión de una cámara que poseía un ímpetu antropológico por lo

3 Algunas películas a modo de ejemplo: *Tiempo de revancha* (Aristarain, 1981), *No habrá más penas ni olvido* (Olivera, 1983), *Camila* (Bemberg, 1984), *El viaje* (Solanas, 1990), *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1991).

4 En este sentido, Bauman sostiene que en la **modernidad líquida** se construye un tipo de poder pospanóptico. La metáfora del **panóptico** fue utilizada por Foucault para explicar el poder moderno como aquél ejercido en forma de vigilancia constante en virtud de la formación y transformación de los individuos en función de normas. El panoptismo, mediante esa vigilancia que ejercía debía establecer maneras de interiorizar las normas sociales a través de dispositivos de disciplinamiento, a la vez debía responsabilizarse de los individuos que formaba. El tipo de poder pospanóptico viene a romper esa lógica, construye otra en la cual esa formación no es central y deshace los lineamientos de integración social que construyó el Estado de Bienestar. Ver: Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2003.

5 Uno de los directores que más ha problematizado en sus películas la difuminación de las fronteras entre documental y ficción ha sido Lisandro Alonso. Sus películas proponen sumergirse en el espacio y el tiempo de los personajes trabajando a partir de la percepción de la realidad física que posibilita el cine.

anormal, lo marginal, lo desplazado del centro de los ideales sociales de una sociedad, ¿qué significa entonces que Trapero escoja elementos de género para filmar sus últimas películas?

Se nos ocurre una hipótesis. Carancho, su anterior película, puede ser interpretada en clave policial negro al construir un mundo corrupto, podrido, donde el crimen no siempre paga y en vez de empezar con un asesinato termina con uno. *Elefante Blanco* es algo así como un *thriller* villero en el cual el centro de atención dramático es constantemente desplazado para después volver a la resolución de la historia de amor, del pibe que mató al policía y del predio para hacer las casas. Con los elementos de género, Trapero no abandona su sello de cine argentino de la generación de fines de los '90. Lo que lo hace interesante es la mixtura de ese mundo que se investiga, que se juzga poco, que propone un recorrido por espacios con elementos narrativos revitalizados en función de contar una historia con retazos reconocibles por la memoria cinéfila, videófila o televisiva.

Aguilar (2006) reconoce dos tendencias principales en el cine argentino reciente en función de un tipo particular de representación de la movilidad y el espacio que las películas exponen. El nomadismo y el sedentarismo aparecen así como figuras complementarias que construye la ficción en términos formales para dar cuenta de los descartes del capitalismo y del resquebrajamiento de las instituciones: por un lado, movilidad constante, sentido de pertenencia precario y, por otro, anclaje trágico a lo que se descompone. Estas dos formas de relacionarse con la movilidad y el espacio contrastan con el significado clásico que tuvieron para la geografía humana: el nomadismo como itinerario estacional reiterado y conocido en función del clima que forja un modo de vida; y el sedentarismo como ocupación de un sitio que garantiza el sustento y la posibilidad de enriquecer los géneros de vida del grupo social (Derrau, 1971).

Ahora bien, en el proceso de cambio social, estas figuras de la ficción son susceptibles de aplicarse al conocimiento de la sociedad. Aparecen en los albores del nuevo siglo como signos de nuestra época que representan, por un lado, la movilidad permanente e impredecible, la falta de pertenencia; por otro lado, la dificultad de pretender quedar anclado a instituciones que se descomponen.

Creemos que estas dos tendencias tienen relación con la forma en que han mutado las esferas privadas y públicas. Como figuras de la ficción dan cuenta de las desarticulaciones en las relaciones sociales producidas por el nuevo capitalismo que devienen en dificultad para que el individuo se relacione con su comunidad y pueda constituir su identidad (Sennet, 2000).

Pensamos que las películas del director tienen la complejidad de ser al mismo tiempo exponentes tanto del vagabundeo en su experiencia del espacio como de la fijeza y la imposibilidad del movimiento. En *Mundo grúa* y *El bonaerense* lo que circula tiene la capacidad de tensar las formas que persisten. Las instituciones tienen su correlato en la erosión del sentido de lo público; su contraparte, la identidad atomizada. Los lugares de pertenencia proporcionan relaciones inestables, las formas que persisten en instituciones pierden su sentido. El vagabundeo no tiene una compensación tranquilizadora en el lugar del retorno posible. La transformación de los valores atribuidos al espacio se desarrolla de manera incompleta, porque va a dejar visible las aristas de los restos de funcionamientos y lógicas pasados.

El elefante blanco es una figura fantasmagórica. Un espectro que está ahí para mostrarnos lo que pudo ser y lo que ha sido, para hablarnos del fracaso del Estado, para darnos su presencia como una ruina abandonada. Se nos informa al principio de la película que esa gran estructura es un edificio cuyo destino había sido pensado para ser el hospital más grande de Latinoamérica, que el proyecto fue impulsado por el socialista Alfredo Palacios, que las obras para su realización fueron abandonadas a los pocos años, que luego fueron retomadas en el gobierno peronista para ser

finalmente abandonadas con la Revolución Libertadora. El elefante blanco es una herida urbana en Villa Lugano, y como toda herida tiene un poder evocativo. Ese poder cobra su fuerza, además, ante la presencia del Estado en su versión represiva como única forma de respuesta. La fuerza de la fe tampoco mueve la montaña de cemento. El cura que pone el cuerpo en la villa lo pone de verdad y está condenado a ser un mártir.

El elefante blanco funciona como una figura alegórica, pero esa figura no es construida con un sistema de equivalencias íntegro producto de una moraleja de la película, sino que es extraída de una realidad extra-fílmica con sentido inmanente. En otras películas que dieron cuerpo al Nuevo Cine Argentino las instituciones eran rígidas, inadecuadas, se resistían a cambiar y se hundían en la trampa. En *La ciénaga* de Lucrecia Martel las instituciones sociales resultaban licuadas y la voluntad de contener la fluidez era el aumento de la presión hasta la implosión. En cambio, el Elefante Blanco es lo que permanece pese a todo y a su alrededor la entropía negativa se organiza; una forma de lo público anclada a un pasado que se deteriora en el centro de la precariedad de la vida de la villa.

#### 4. Consideraciones finales

En los últimos años las condiciones de producción del discurso encontraron en el repliegue hacia lo íntimo una nueva forma de legitimación. La intimidad y sus identidades atomizadas se convirtieron en referentes para la representación. El ámbito personal fue así susceptible de ser politizado, a condición de que fuese el fragmento el que obtuviera la atención sin posibilidad de restituir mediante la crítica una totalidad.

El Nuevo Cine Argentino es buen exponente de los desplazamientos de la mirada. Las barreras más difusas entre lo público y lo privado habilitaron un tipo de representación cinematográfica que posaba su atención en anomalías frente a los ideales sociales desde un punto de vista microscópico. De esta manera, observamos una estructura de significación volcada hacia lo íntimo que, incluso con su falta de relato alternativo, pudo construir una mirada crítica de los cambios sociales de la década del '90.

La película que pusimos en consideración, *Elefante Blanco* de Pablo Trapero, produce ciertas rupturas con la inercia del Nuevo Cine Argentino, como así también con la propia obra del director. Si sus primeras películas respondían mejor a las características esbozadas para describir el movimiento artístico, en las dos últimas observamos una mixtura entre un cine con características antropológicas y uno más clásico, donde los elementos de género juegan un papel fundamental.

Un aspecto que persiste en esta película es otra mixtura. La misma tiene que ver con las tendencias que este cine construyó en tanto figuras de la ficción para pensar el desajuste de los individuos con sus instituciones. Las instituciones que perdieron su sentido y el movimiento hacia nada que repare son puestos en tensión. Acá, el elefante blanco va a funcionar como una figura alegórica, aunque esa figura permanezca como un elemento que posee una realidad extra-fílmica con sentido inmanente que no logra hacer de la película una alegoría total.

Sin embargo, ni la implosión que suponía quedar anclado a instituciones rígidas, ni un movimiento de escape pueden definir esta película de manera adecuada. Si el elefante blanco es lo que permanece pese a todo y es evocado como una herida, la vida se organizará con esa mole cual forma residual de otras lógicas sociales. El espacio significativo que organiza el relato tiene la capacidad de advertirnos que puede suceder que lo sólido no se desvanezca en el aire y en cambio nos deje su memoria y ruina material.

## 5. Bibliografía consultada

- Aguilar, G. (2006). Otros mundos. *Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor. Buenos Aires.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. El dilema de la subjetividad contemporánea*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.
- Bauman, Z. (2008). *La sociedad sitiada*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.
- Béjar, H. (1995). *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*, Alianza editorial, Madrid.
- Berardi, M. (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Ediciones del jilguero. Buenos Aires.
- Bettendorff, P. (2007) *Un director sigue a un actor, un espectador sigue a un director. El cine de Lisandro Alonso*, en: Moore, M. J. y Wolkowicz, P (editoras). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Librería. Buenos Aires.
- Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional. Los Polvorines.
- Dash, R. y Varas, P. (2007). *(Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y la Ciénaga*, en: Rangil, V. (editora). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Editorial Biblos. Buenos Aires.
- Derrau, M. (1971). *Tratado de Geografía Humana*. Vincens vives. Barcelona.
- Freud, S. (1979). El malestar en la cultura. En: *Obras completas*, tomo XXI. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- Foucault, M. (1996) *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa. Barcelona.
- González, H. (2003). *Sobre el Bonaerense y el nuevo cine argentino*. El ojo mocho, 17, verano.
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Jelin, E. (1999). *Pan y afectos. La transformación de las familias*, FCE, Buenos Aires.
- Lipovetsky, G. (1995). *La era del vacío*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- Lyotard, J. F. (1998). *La condición postmoderna*. Ed. Cátedra.
- Oubiña, David. (2003). *Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los '90*. En: *Sociedad n° 20*. Buenos Aires, 21 mayo.
- Page, Joana. (2007). *Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel*, en: Rangil, Viviana (editora). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Editorial Biblos. Buenos Aires.
- Mochon, J. (2004). *Las nuevas formas del debate público: ¿una reconfiguración del espacio público democrático?*. En: *Comunicación y medios N 15*. Universidad de Chile.

- Najmanovich, D. (2001). Pensar la subjetividad. En: Utopía y praxis latinoamericana. vol. 6 N 14. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- Papalini, V. (2007). Una cotidianidad de puertas abiertas: individualización y masificación en la construcción mediática. Boletín de biblioteca del Congreso de la Nación N 123. Pág 9-24. ISSN 0004-1009. Buenos Aires.
- Papalini, V. (2011). Sucedáneos de felicidad. Subjetividad tardomoderna y cultura contemporánea. En: Minelli, M. A. (editora). Miradas, cultura y subjetividad en la Argentina finisecular. Ed. Alción. Córdoba. (En prensa).
- Peña, F. M. *60/90. (2003). Generaciones*, Ed. Malba, Buenos Aires.
- Russo, E. (2000) *Cine: una puesta en otra escena*, en: La Ferla, Jorge y Groisman, Martín. *El medio es el diseño. Estudios sobre la problemática del diseño y su de su relación con los medios de comunicación*. Eudeba/Libros del Rojas. Buenos Aires.
- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama, Barcelona.
- Sennet, R. (2011). *El declive del hombre público*. Anagrama. Barcelona.
- Vepucci, Guido. (2010). *Antes que anochezca ya ha oscurecido. Fracturas del relato autobiográfico de Reinaldo Arenas en la transposición cinematográfica*, En: Papeles de trabajo N. 6, La revista electrónica del Idaes, UNSAM.
- Wainerman, Catalina (comp.). (1994). *Vivir en familia*, UNICEF / Losada, Buenos Aires.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Ed. Las 40. Buenos Aires.