

Lattenero, Leticia

leticialattenero@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de Quilmas

Área de Interés: Dimensiones estéticas de la comunicación y la cultura

Palabras claves: Imagen- Crisis- Memoria

LAS IMÁGENES DE LA CRISIS EN LA MEMORIA SOCIAL

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo analizaremos la relación existente entre imagen y memoria, centrándonos en las representaciones audiovisuales sobre de la crisis argentina de diciembre de 2001.

Se han seleccionado como íconos de esta expresión en el campo cinematográfico los siguientes films: *Un oso rojo* (2002) y *Bolivia* (2002) de Israel Adrián Caetano y *El Bonaerense* (2002) de Pablo Trapero.

Consideramos que estas películas pueden ser analizadas tomando como eje central a la memoria social sobre la crisis, y como representaciones de una selección de recuerdos de un momento clave para la ficción nacional, caracterizada por un marcado efecto de realidad.

Además, el análisis presentará un segundo eje de estudio vinculado a los recursos audiovisuales implementados para las historias, en donde se tendrán en cuenta los aspectos argumentales, comunicaciones y narrativos.

Las producciones escogidas entrarán en diálogo al tomar categorías y nociones tales como: desocupación, trabajo, pobreza, familia, progreso, crisis, entre otras.

Finalmente, el objetivo es describir y caracterizar su estilo, ver sus similitudes y diferencias, su estructura, su contenido, los matices ideológicos; y de este modo poder darle sentido a las imágenes en función de la memoria social.

2. DESARROLLO

2.1. IMAGEN Y MEMORIA. EL ROL DEL FILM

Uno de los ejes de análisis de esta investigación es considerar a nuestro corpus de trabajo como herramientas para la memoria social. Esto significa observar cuál es el rol que cumplen las películas, cuál es su aporte a la sociedad, y analizar su misión en la configuración de los recuerdos sobre la crisis argentina.

En varias ocasiones la memoria puede pensarse en imágenes, es decir, es producida por y a través de imágenes; y siguiendo el estudio “Los trabajos de la Memoria” que realiza Elizabeth Jelin:

“Más allá de un clima de época y de la expansión de una cultura de la memoria, la memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político, y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo”. (pp.11)

Vemos que la función de la memoria social entra en juego con el cine porque estas películas fueron realizadas a fines de 2001 y estrenadas en la primera mitad del año 2002, es decir, son contemporáneas con los hechos ocurridos el 19 y 20 de diciembre de 2001.

En relación con estos hechos consideramos que es necesario que definamos la noción de catástrofe social, para poder comprender la magnitud de la incidencia de este cine dentro de la sociedad dentro del contexto de la crisis. En palabras de Jelin:

“Una catástrofe social implica el aniquilamiento o la perversión de los sistemas imaginarios y simbólicos predispuestos en las instituciones sociales y transgeneracionales. Enunciados fundamentales que regulan las representaciones compartidas, las prohibiciones, los contratos estructurantes, los lugares y funciones intersubjetivos (...). Las situaciones de catástrofe social provocan efectos de ruptura en el trabajo psíquico de ligadura, de representación y de articulación (...). Mientras que, como Freud lo subrayó, las catástrofes naturales solidarizan al cuerpo social, las catástrofes sociales lo desagregan y dividen”. (pp. 11)

En tanto, las producciones seleccionadas son una muestra de como se vivía en la Argentina de la crisis, como se manifiestan las polaridades ideológicas, económicas, políticas y

sociales, y la manera en que ciudadanos comunes, de clase media o baja intentan seguir con su vida día a día.

Y, para que forme parte de los relatos de la memoria *“ el acontecimiento rememorado será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable (...). Esta memoria narrativa implica construir un compromiso nuevo entre pasado y presente.”* (pp. 29). Es por ello que, aunque las historias sean individuales y particulares, en varios momentos podemos sentirnos identificados; ya sea con el sufrimiento, el padecimiento o con la condena social, las frases discriminatorias; y además podemos reflexionar sobre el sentido de este pasado reciente, y como seres sociales tomar conciencia de la brecha económica y social que deben experimentar estos personajes; ya que las imágenes pueden representar un impacto en nuestras emociones y generar una conexión con nuestros recuerdos.

El pasado reciente y la acción de transmitirlo entran en relación con la experiencia vivida y su narración; además *“(...) para los que no tuvieron la experiencia pasada propia esta falta de experiencia pone a la memoria como una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas (...)”* (pp. 14), según lo plantea E. Jelin.

Entonces, consideramos que el rol del cine en la sociedad es convertirse en un vehículo de la memoria, es decir, en un transmisor de recuerdos de la argentina de la crisis. Imágenes del pasado reciente, cargadas de dolor y de miseria; con una fuerte impronta de crítica desde los territorios de la ficción. Desde el lugar de la ficción se elige contar lo que sucede en los márgenes sociales; se decide recordar que las fronteras entre ley y delito son cada vez más difusas; porque ya no se polariza entre “malos y buenos”; el sujeto posmoderno latinoamericano es cada vez más complejo y se escapa cada vez más de las categorías modernas.

Además, estas producciones son una resistencia al olvido de las consecuencias sociales, políticas y económicas de los últimos gobiernos (y de las clases que poseen el poder en Argentina); y su repercusión en los sectores más débiles de la sociedad.

Consideramos que el concepto de memoria social es el más adecuado para utilizar como categoría de análisis, puesto que los contenidos y temáticas de este cine se incorporan con un marcado efecto de realidad, pero sin perder las características de la ficción.

El recuerdo colectivo se sostiene a través de las prácticas sociales; y la memoria entra en escena como un proceso de reconstrucción de hechos pasados; esto se produce dentro de marcos discursivos y productivos que a su vez se generan en contextos sociales.

La imagen entra en estrecha interacción con la memoria porque recordamos y pensamos a menudo en imágenes para poder representar un hecho. El vínculo entre imagen y memoria social ocupa un lugar central en las representaciones sociales de la crisis; porque el nuevo cine intenta ser una fisura en la configuración de la historia contemporánea. El nuevo cine comienza a narrar los gritos del silencio; y con sus historias y relatos podemos conocer más sobre "otras" realidades.

Un Oso Rojo, *Bolivia* y *El Bonaerense* son canales trasmisores de la memoria social, que dentro del rol activo del arte intentan subvertir las visiones naturalizadas y estereotipadas del imaginario social posmoderno.

2.2. PRESENTACIÓN

Un Oso Rojo de Adrián Caetano, cuenta la historia de un hombre que queda en libertad luego de haber robado. Además, es la historia de un sujeto que busca reinsertarse en su cotidianeidad y su vida pasada; busca ayudar a lo que fue su familia (trabajando y robando) y busca por sobre todo reencontrarse con su hija (le da regalos, paseos, enseñanzas). Los subtemas de la película son: la pobreza, el trabajo, las deudas, los vicios, la lealtad, el amor filial, el delito, la ley, la educación, entre otros.

En cuanto a la lógica narrativa, los sucesos -en un comienzo- se estructuran de manera lineal y siguiendo un orden cronológico (se realiza un flash back solo en los primeros minutos). Luego se va avanzando en unos pocos días y noches, se une por corte y por fundido encadenado al final. El estilo de la película puede caracterizarse en función de lo que muestra, y podemos decir, en líneas generales, que los personajes están preocupados, a la defensiva, se comunican por miradas, silencios, recuerdan su pasado y sus problemas.

Los recursos audiovisuales que podemos diferenciar son: la presencia del sonido ambiente (ruido de la calle, voces, etc.), la música elegida es la cumbia, y se utiliza como música de fondo cumpliendo la misión de separar en bloques al film. También, se utiliza el encadenamiento de la voz de los personajes entre escenas y se genera un efecto de voz en off. Se buscaron mediodías soleados, noches estrelladas y tardes de lluvia. Observamos, además un uso del color como metonimia del título, con una fuerte presencia del color rojo, del azul, en contraste con el gris; y por otro lado, dos metáforas: el cuento de Horacio Quiroga que recorre la segunda mitad de la película, y un juego que realizan con tres monedas (se repite en tres ocasiones diferentes).

Los principales sujetos sociales que se representan son: el ex preso, la figura de la madre, el padre, la hija, los policías, los ladrones, los remiseros, los alumnos. Y los espacios elegidos son: la casa, la escuela, el bar, la remisería, la calle, el barrio, la cárcel. El tiempo seleccionado es, en el nivel de la historia, la Argentina de la crisis. A nivel del relato el tiempo es luego de su liberación, el transcurso de unas semanas y la culminación en el 25 de mayo. (Falla de la película, en mayo es invierno, y los personajes están con ropa de verano/ primavera).

El Bonaerense de Pablo Trapero, narra la historia de un cerrajero que vivía en un pueblo cercano al Gran Buenos Aires, que luego de participar en un robo es llevado a prisión. Como en el pueblo todos los conocían la solución que encuentran (para que no continúe preso) es que su tío, un policía con contactos, lo recomiende en la Escuela de Policía de La Matanza. Los subtemas de la película son: la corrupción, el delito, la familia, la soledad, la educación, entre otros.

En cuanto a la lógica narrativa, en un comienzo los hechos se estructuran de manera lineal siguiendo un orden lógico y cronológico. Luego se va avanzando en días y noches de manera intercalada, por corte; pero en general la cámara sigue los movimientos de las acciones. El estilo del film está caracterizado por la polaridad que se representa entre el personaje que viene de un pueblo y los oficiales que están en la ciudad; entonces se trabajan las expresiones de incertidumbre su rostro, su inocencia, en general está en silencio, suelen hablar mayormente sus compañeros, y de esta manera se trabajan las personalidades de los oficiales de policía.

Los recursos audiovisuales implementados en *El Bonaerense* son: la presencia del sonido ambiente (sonidos del campo, de la ciudad, voces, etc.), la música elegida es el pericón y, se utiliza como música de fondo y también su función es separar en bloques al film. (Asimismo la cumbia es la música elegida en el momento de festejo).

También, se utilizan cortes entre escenas y en varios momentos se opta por filmar a contraluz. Se buscó contrastar el día y la noche entre escena y escena, tardes soleadas, nubladas y con lluvia invaden los cuadros. Y los espacios elegidos son: la casa natal, la escuela de policía, la comisaría, la casilla policial, la pensión y el departamento de la oficial de policía.

Los principales sujetos sociales que se representan son: la familia, los vecinos del pueblo, los policías, los ladrones, entre otros.

El tiempo de la historia es también la Argentina de la crisis. A nivel del relato, se elige el momento anterior y posterior de la llegada a la ciudad, la duración del curso para ser oficial de policía y de la recuperación de la pierna; además, se realiza un fuerte anclaje temporal con el festejo de la navidad.

Bolivia de Adrián Caetano, narra la historia de un inmigrante ilegal boliviano que encuentra trabajo en Argentina para poder ayudar a su familia que quedó en Bolivia; y además se narran los padecimientos dentro del bar donde trabaja en un barrio de Capital Federal (maltratos y discriminación) por parte los de los clientes. Los subtemas tratados son: la discriminación, la xenofobia, el trabajo en negro, las deudas, los vicios, la soledad, la pobreza, entre otros.

En cuanto a la lógica narrativa, la secuencia se estructura de manera lineal siguiendo un orden lógico y cronológico marcado por la jornada laboral, en unos pocos días y noches, que se une por corte con la presencia de la cámara lenta varias oportunidades.

El estilo del film también está trazado por la polaridad que se representa entre el personaje que viene de Bolivia y los clientes (taxistas) que están en la ciudad. Se trabajan las expresiones de inseguridad su rostro, porque está en un lugar nuevo, y luego del paso de los días se ve el cansancio del trabajo. La mayor parte del tiempo se encuentra en silencio, expectante; y puede verse que la presencia más fuerte de situaciones de interacción es entre

jefe con los clientes, los taxistas entre sí, y de esta comienzan a mostrarse las realidades de los personajes.

Los recursos audiovisuales implementados en Bolivia son: la presencia del sonido ambiente (sonidos de la calle, del bar, voces, la televisión, etc.), la música elegida es un folclore de Bolivia, que también se utiliza como música de fondo, y el contenido de las letras se vincula con los hechos (además, de separar en bloques al film). También, se utilizan cortes entre escenas y en varios momentos se opta por filmar en cámara lenta. Se buscó que sepamos si es de día o de noche por lo que vemos a través de la ventana y por los indicios de las comidas; vemos que hay un contraste con la luz de la noche porque es cuándo él sale de trabajar. Y los espacios elegidos son: el bar, la pensión, el boliche y la calle. Los principales sujetos sociales que se representan son: el jefe, los taxistas, los empleados, los policías, el dueño de la pensión, entre otros.

El tiempo de la historia es también la Argentina de la crisis. A nivel del relato, se elige el momento posterior de la llegada a la ciudad, la duración de la jornada de trabajo, y se realiza un fuerte anclaje temporal al mostrar el reloj a lo largo del film.

2.3. NOCIONES Y METÁFORAS

En primer lugar, estas producciones audiovisuales tienen en común el momento de su realización, es decir, el contexto social y político en que se producen; y por ende, la influencia y la impronta de la época.

Cuando vemos las películas pactamos con la Argentina de la crisis, nos ubicamos en ese tiempo, y el cine opta por reflejar escenarios marginales, la vida en el gran Buenos Aires, en barrios de Capital; y las figuras elegidas que los habitan: el policía, el inmigrante y el delincuente.

Como señala Caetano,

“Un país que no genera sus propias imágenes, sus propios relatos, sus propios héroes, sus propias películas habla concretamente de una metodología impropia de cómo deshacer una industria. No aceptar este marco de análisis sería ignorar la

razón más fuerte del alejamiento del cine latinoamericano de sus propios espectadores." [1]

Estas figuras son elegidas para contar historias ficcionales desde el siglo XIX, e invaden al imaginario colectivo desde diversos lugares. En general, son tomadas como un “otros” invasor del orden configurado y son una “molestia” en la cotidianeidad. Así, por ejemplo, en Bolivia se hace alusión -en reiteradas ocasiones- a que los extranjeros “le sacan el trabajo a los argentinos”; y en *Un oso rojo* el protagonista vuelve para cobrar lo que le deben y a recuperar el tiempo perdido con su hija, y de esta manera se generan tensiones constantes con los otros personajes.

Ocupan un lugar de silencio, son la “otra argentina” que se encuentra en los márgenes de los relatos. Cobran voz en la pantalla grande; son observados por las masas. Sus historias son mínimas, pequeñas, centradas en un eje puntual, con un solo protagonista, con su sufrimiento, sus peripecias.

Como sostiene el propio Trapero sobre *El Bonaerense*,

“en general, nada de la película tenía que ver con otra cosa que la vida del Zapa. Por eso para mí resulta tan sintético el título. Lo importante era comprender y seguir al Zapa. Esto no quiere decir que yo no quisiera hablar de la policía. Eso está claro, pero me refiero a que nada iba a estar en función de la policía, sino en función del Zapa” [2].

Estas películas son la muestra de una nueva ruptura del ideal moderno del progreso; es la desocupación, la miseria y el delito, muestran el quiebre con el avance de los proyectos personales y sociales. Las historias van a lo profundo, delatan el incumplimiento de los roles del Estado, delatan el desamparo, la discriminación, la actitud de los ciudadanos. Es Argentina, sus provincias, es Bolivia y Latinoamérica, es la crisis social, política y económica; son una pequeña gran muestra de la realidad contemporánea que las películas representan.

En palabras del director Adrián Caetano:

“Trato de ser consecuente, desde la realización, con el lugar en el que habito, en el que me rodea en la instancia de creación, que es inevitablemente latinoamericano. Trato de que “lo latinoamericano”, como lo definen, ocurra todo el tiempo, para

luego poder centrarme en el nudo dramático del guión. No creo tener, por ende, una deuda con lo latinoamericano para darle más de la importancia que debe tener en el contexto del guión, de los personajes. Creo que la identificación del espectador con el cine latinoamericano debería transitar más por esta vía. Lo contrario casi siempre se traduce en ver lo propio como extranjero, creer que lo latinoamericano no nos pertenece, no nos rodea, por eso muchos filmes hacen hincapié en esto, olvidando lo más importante en un filme: la dramaturgia, los conflictos, los personajes. Es el eterno conflicto entre el ser y el parecer. Somos latinoamericanos, no debemos parecerlo por obsecuencia. Lo tengo demasiado presente como para olvidarlo. Es el marco contenedor." [3]

Otro punto fundamental que puede verse claramente la presencia de fronteras difusas entre “bien y mal”, entre “buenos y malos”, orden y desorden, vida y muerte. Encontramos en los tres films una hibridación en los personajes y sus historias, ya no hay blancos y negros, vemos una variada escala cromática; una confusión de valores, disyuntivas constantes y encrucijadas que padecen los protagonistas para poder sobrevivir. Por ejemplo, en Bolivia observamos el maltrato que debe tolerar el inmigrante que recién llega y encuentra trabajo: confunden su país (le dicen “peruano”) lo insultan, lo engañan, le pegan y por último, lo matan. En *Un oso rojo*, vemos como el delincuente que cumplió con su condena queda estigmatizado por haber estado en prisión y continuamente le preguntan si va a volver a robar; lo detiene la policía y lo intentan matar para no pagarle lo que le deben. En *El Bonaerense*, el protagonista debe padecer que no le paguen el sueldo, que lo insulten por la calle, y que le disparen para simular una escena de robo, cobrar un dinero y de esta manera ascender de categoría en la policía.

La noción de progreso en la Argentina de la crisis entra en juego cuando los protagonistas de los films encuentran trabajo. Cada uno busca revertir su situación actual, cambiar el estigma que los está persiguiendo. Entonces, el ladrón busca trabajo y es remisero, el inmigrante desocupado consigue trabajo de parrillero, y el cerrajero que delinquiró se hace policía.

Según señala Trapero:

"Muchos vieron en Zapa el estereotipo del hombre de campo... Yo no estoy tan de acuerdo. Zapa tiene una actitud como cerrajero y como integrante de ese pueblo que no es tan diferente a la que después tiene siendo policía. El Zapa tiene todo el tiempo actitudes de inocencia, sin embargo, él va construyendo desde su forma de elegir un camino muy claro. El Zapa podría no haber ido a la policía bonaerense, podría haber hecho cualquier otra cosa. Esta omisión de opinión, esta aparente ausencia de decisión en primera persona, lo va llevando por un camino que se le va complicando (...). Lo que sí hay de diferente entre el pueblo y la ciudad es el referente que él tiene sobre la policía, pero él no cambia tanto." [4]

Observamos que en las historias cada uno quiere avanzar, progresar y que su móvil directo es la familia. Es decir, individuos más débiles que los necesitan (hijas, madres, mujeres); los lazos filiales que los mueven a dejar sus "hogares" (campo, cárcel y país) para intentar darles una realidad mejor. Aunque no se jerarquice a la mujer como "inferior", los personajes sienten que deben cumplir con un deber moral de cuidarlas.

La ruptura del orden y de la "buena conducta" también es común entre los tres, la corrupción los invade. La tentación, la necesidad, la ambición, los lleva por los caminos de una pulsión reprimida (el robo, el sexo, la violencia, la muerte); y tratan de salir de los márgenes sociales, pero su conducta los trae nuevamente hacia esas fronteras de las que quisieron salir. Así, por ejemplo, Freddy le es infiel a su mujer, el "Zapa" como policía retira coimas y vuelve a robar, y el "Oso" forma parte de un asalto que se convierte en masacre y mata a varias personas.

Otro eje en común es la categorización social de los personajes y la discriminación; junto con la dificultad de su inclusión social. Ellos terminan convirtiéndose en un "otros" no deseado por la sociedad. Es decir, se genera -luego de la segunda mitad del los films- una falsa inclusión que termina en confusión; un juego extraño y sutil de incorporación pero con la presencia continua de un estigma claro y delimitado, una señalización que nunca los termina de incluir y los expulsa (de la ciudad, del barrio o de la vida). Entonces, cuándo parecía que el parrillero estaba adaptado a su trabajo, un odio racial lo lleva a ser víctima de un disparo que lo mata; cuándo el policía ya era aceptado e incluido por sus compañeros el

comisario lo involucra en un simulacro, queda lisiado y vuelve a su pueblo natal; y el delincuente luego de robar y asesinar huye de la ciudad sin un rumbo definido.

La corporeidad y el lenguaje entran en vínculo con la identidad, puesto que se hacen presentes los códigos presidiarios, en los tatuajes “tumberos” en *Un oso rojo*; el lenguaje del pueblo, los modismos del campo en *El Bonaerense*; y el lenguaje del país junto con los rasgos étnicos en Bolivia. Es, por tanto, un cruce entre el cuerpo y las costumbres los que generan la estigmatización en los personajes, esto los excluye, los marca y a su vez se genera otro movimiento: delata la conducta de la sociedad ante estas figuras. (En general las frases que denotan esta situación poseen insultos).

El “superior” o “jefe” interacciona con mayor presencia con los protagonistas. En Bolivia y *El Bonaerense* coincide que la caracterización de esta figura está trazada por generar la subordinación a través de “cobrar los favores que les hacen” a los personajes, ya sea por la protección que les brindan, por interceder antes otros para defenderlos o por omisión de su pasado; la ilegalidad que en los dos coincide: no tener papeles, y haber robado, genera que sean más vulnerables y los obliga a una obediencia y lealtad casi absoluta. En *Un oso rojo* la figura de jefe es diferente porque se genera una relación de paridad. El primer jefe que vemos es el dueño de la remisería, que lo contrata porque el protagonista tenía un contacto en prisión; y el segundo jefe es el que organiza el asalto; pero aunque intente tener superioridad no lo logra.

Otra noción que cabe destacar nuevamente es la de los espacios elegidos por los directores. Coincide en las producciones una oscilación entre el adentro y afuera, y como ya se mencionó, el adentro y el afuera tienen que ver con la cárcel, el campo, de la ciudad, el país, la provincia, el hogar.

En consecuencia, la idea del viaje atraviesa las tres historias: del campo a la ciudad, de la cárcel al barrio, de un país a otro. La dificultad del viaje (de la estadía y de la supervivencia) es un eje en común. Por ejemplo, en *Un oso rojo* vemos que cuando llega a su barrio lo hace en colectivo, y después a lo largo de la película la acción se genera dentro del auto, (quieto y en movimiento): cuándo lleva a su hija a la escuela, cuándo rescata al marido de su ex esposa, cuándo lleva a los delincuentes a robar y cuándo viaja por la ciudad. Termina la película y el deja el auto, su viaje lo sigue por el medio de la calle a pie.

En Bolivia sabemos que el protagonista viajó a Argentina, pero no vemos su recorrido inicial. Sabemos que es un largo viaje, y con dificultades, porque la necesidad lo lleva a abandonar su tierra; tiene que dejar a su familia, su anterior trabajo, y es inmigrante ilegal en una nueva patria. Luego, una vez instalado, lo vemos caminar por la calle y ahí lo detiene la policía para pedirle los papeles. A lo largo del film Freddy está mayormente dentro del bar.

El viaje del “Zapa” es del campo a la ciudad y viceversa. La ida la realiza en un micro, y la vuelta es improvisada. Él debe volver a su “lugar” pidiendo que lo lleven en la ruta, con la desilusión de haber llegado a “Cabo” con una muerte de por medio y una pierna lastimada.

Otra noción que podemos observar es que la individualidad está fundida con la soledad, hay muy pocos personajes “ayudantes”, es difícil tener amigos. La ciudad por momentos los refugia, los esconde, pero por otros los expulsa, los abandona en sus calles, sus pensiones, sus bares. En Un oso rojo el protagonista se relaciona con su familia, pero siempre a través de una reja que los separa, solo en una oportunidad puede ingresar a la casa, y es cuando comparte una escena con su hija; pero la mayor parte del tiempo fílmico está solo, en el auto o en la pensión. En Bolivia, la compañía se la brinda Rosa, su compañera de trabajo, una noche que salen y luego comparten la habitación, pero sabemos que Freddy llegó a Buenos Aires sólo, no tenía ni amigos ni parientes. Y en El Bonaerense, el protagonista comienza a relacionarse con la docente, inicia un vínculo con ella y su hijo, va a su casa, se comienza a generar una idea de familia; pero después ella lo rechaza porque no está de acuerdo con sus acciones. A él también lo vemos sólo en su pequeño departamento, sin amigos ni conocidos (hasta la llegada de su familia el día del egreso, y al final del film cuando vuelve a su pueblo).

Las comunicaciones con los seres queridos son dificultosas, costosas. En Bolivia y El Bonaerense vemos que realizan llamados por teléfono a sus pueblos natales, y en Un oso rojo el contacto es cara a cara con su hija, pero es intermitente y está regulado por la madre. A medida que transcurre el film comienzan a asilarse cada vez más, y sus refugios son pequeños, sucios, oscuros. Se juega con una animalización de los personajes, están cansados, duermen en cualquier lugar, en la calle, en la mesa de un bar, en un auto;

comen en el piso, mientras trabajan, y por la calle; nunca vemos si se bañan o no, sabemos que tienen pocas partencias y sobre todo, poco dinero.

También, como quiebre a estas situaciones angustiantes vemos como está presente la idea de fiesta. Se muestra una fiesta patria (escolar) y un cumpleaños en *Un oso rojo*; religiosa (navidad) en *El Bonaerense*, popular (bailanta) en Bolivia. Es el único momento en que vemos que los personajes cambian sus actitudes, su sensibilidad, sonríen, beben y bailan; es el punto de fuga a las situaciones de tensión y conflicto.

Otra figura importante en los films es la mujer y los roles que cumple. Vemos que cumplen la función de profesionales, de cuidado del hogar, protección, seducción, maternidad, infidelidad, prostitución. Así, por ejemplo Natalia en *Un Oso rojo* cumple un papel fundamental en la historia, abre el film en unas de las primeras secuencias visitando a el Oso en la cárcel, en donde él descubre que estaba con otro hombre; además cuida y educa a su hija, y trabaja de limpieza en una casa. En *El Bonaerense*, la principal figura femenina es la oficial de policía, y ella además de enseñar en la Escuela de La Matanza, es madre soltera y mantiene un romance con Zapa. Y, por último, en Bolivia la única figura femenina es la de Rosa. Ella trabaja de mesera, vino de Paraguay y mantiene un romance con un taxista y con Freddy.

Otros elementos secundarios que encontramos en los films son: el libro (un cuento de Horacio Quiroga) como metáfora de los hechos en *Un oso rojo*, la televisión en Bolivia (muestran partidos de fútbol, una película con latinoamericanos y una pelea de box), con un rol protagónico dentro del relato puesto que las imágenes forman parte de la historia; y la radio en *el Bonaerense*, que cumple una función de compañía en la soledad de la cabina.

Los directores no eligen el contraste económico para narrar (por ejemplo, mostrar personas con dinero, o con mejores empleos); en general, todos los personajes poseen una situación económica de clase media a baja. Y, puede verse manifestado en la estética de los lugares, vemos que la escala es también entre barrios de clase media-baja, pensiones, departamentos y casas humildes, y dentro de ellas hay pocos objetos.

Por último, podemos decir que en los tres films el final es dramático, está la idea de que no hay un punto de fuga, que no se puede volver atrás porque el pasado no fue mejor; es decir, se busca mejorar el presente, y el futuro se piensa a corto plazo.

3. CONSIDERACIONES FINALES

A modo de cierre, consideramos que las películas seleccionadas del nuevo cine argentino aportan un relato alternativo, en clave de ficción, para la configuración del imaginario social.

Del análisis se desprende la decisión de los directores de elegir historias “pequeñas”, cotidianas; y con ellas intentan demostrar la complejidad de un personaje y criticar la idea de su universo aparentemente “simple”.

Estos films intentan romper con el estereotipo del protagonista heroico; rompen con el contraste o los opuestos para mostrar la crudeza de una realidad, rompen con las representaciones de los espacios céntricos.

Vemos también que las historias de los márgenes sociales comienzan a cobrar protagonismo; se eligen mostrar las experiencias de los “Otros” como parte del “Ser nacional” que su vez, es representado por algunos actores que no pertenecen al circuito masivo.

De esta forma, la búsqueda del efecto de realidad en la ficción es otra característica fundamental. Sabemos que es ficción, pero también sabemos que las historias son representaciones de la realidad. Esta situación genera en el espectador una identificación y una invitación a la empatía; propone una reflexión sobre nuestras construcciones ideológicas, frases y pensamientos naturalizados; y sobre todo, cuestionarnos prejuicios y conductas discriminatorias.

Las imágenes generan un triple movimiento entre pasado/ presente/ futuro: señalan una época (qué pasaba en la crisis del 2001-2002); la construcción de un relato para las próximas generaciones (cómo recordaremos), y una muestra de los hechos que aún se mantienen en el presente (cómo actuamos).

Finalmente, este cine genera un aporte clave a la representación de la memoria social de la crisis; porque sus imágenes recuerdan, muestran los gritos del silencio y luchan contra el olvido.

NOTAS

[1] Entrevista realizada por:

http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=308&Itemid=48&lang=es

[2] Entrevista realizada por:

<http://www.canaltrans.com/lalinternamagica/021.html>

[3] Entrevista realizada por:

http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=308&Itemid=48&lang=es

[4] Entrevista realizada por:

<http://www.canaltrans.com/lalinternamagica/021.html>

BIBLIOGRAFÍA

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid y Buenos Aires, Siglo XIX, 2002

PÁGINAS WEB

http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=308&Itemid=48&lang=es

<http://www.canaltrans.com/lalinternamagica/021.html>

http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=308&Itemid=48&lang=es