

## La fiesta de los derrotados: cultura popular y vindicación social en tres películas de Eduardo Pinto (2009-2019)

Laura Lifschitz

Universidad del Cine, Argentina

[laura.lifschitz@ucine.edu.ar](mailto:laura.lifschitz@ucine.edu.ar)

Fecha de recepción: 6 de octubre de 2021

Fecha de publicación: 4 de agosto de 2022

Ver citas audiovisuales  <https://youtu.be/Q-pix35Llbw>

### Resumen

En el mundo contemporáneo, nuestra relación con el mundo es, cada vez más, nuestra relación con la mediatización de la imagen que construye ese mundo. En estas circunstancias se analizará qué subsiste del cine argentino como categoría identitaria, después del proceso de globalización que arrasó con las diferencias locales a fines del siglo XX y en qué medida las producciones artísticas pueden contribuir a transformar y producir sentidos sobre el mundo en el siglo XXI. Heredero de este contexto, analizaremos desde las teorías estéticas cinematográficas, pero también desde los modelos ideológicos, un arco temporal que comprende la filmografía de Eduardo Pinto a través de *Caño Dorado* (2009), *Corralón* (2017) y *La Sabiduría* (2019). El eje sobre el cual leer una década del cine y de la sociedad argentina se establecerá en función de un recurso proveniente de la literatura, la “carnavalización” en términos bajtinianos, en articulación con obras que van del realismo social al *fantasy*. Los procedimientos cinematográficos (tiempo, espacios y encuadre) de las escenas en donde transcurren las fiestas en las tres películas posibilitan vislumbrar los nuevos modos en que las comunidades estructuraron simbólicamente sus criterios de verdad sobre el mundo social, desde la categoría de los jóvenes pobres al de las mujeres empoderadas de las luchas de los primeros años de este siglo.

Palabras clave: cine social argentino, Eduardo Pinto, carnavalización, siglo XXI, *fantasy*

## The party of the defeated: popular culture and social vindication in three films by Eduardo Pinto (2009-2019)

### Abstract

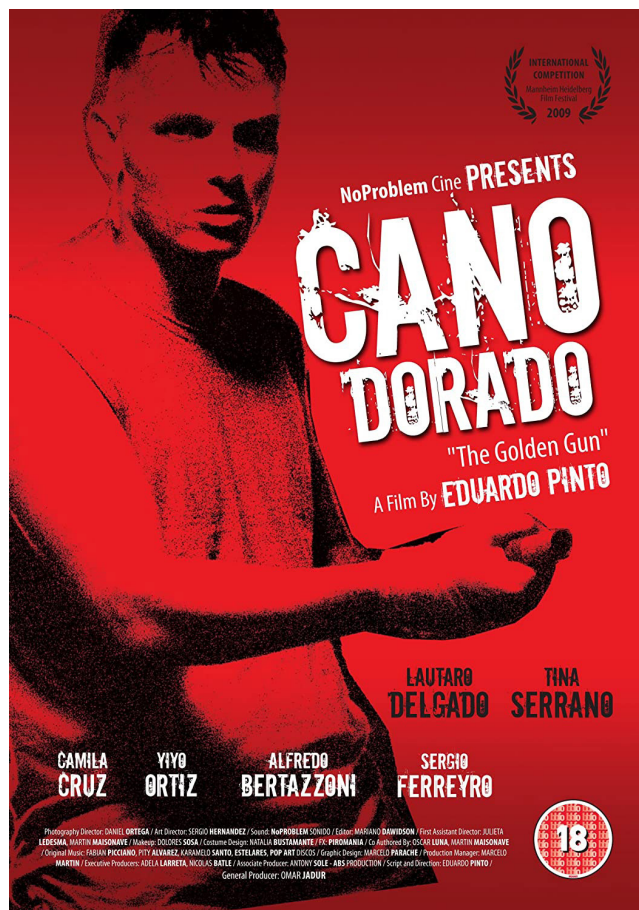
In the contemporary world, our relationship with the world is increasingly our relationship with the mediatization of the image that builds that world. In these circumstances, it will be analyzed what remains of argentinian cinema as an identity category, after the globalization process that swept away local differences from the end of the 20th century, and how artistic productions can contribute to transforming and producing meanings about the world of the 21st century. Heir to this context, we will analyze from the cinematographic aesthetic theories but also from the ideological models, a temporal arc that includes Eduardo Pinto's filmography through *Caño Dorado* (2009), *Corralón* (2017) and *La Sabiduría* (2019). The axis on which to read a decade of cinema and Argentine society will be established in terms of a resource from literature, the "carnivalization" (M. Bakhtin), in conjunction with works that go from social realism to fantasy. The cinematographic procedures (time, spaces and framing) of the scenes where the parties take place in the three films make it possible to glimpse the new ways in which the communities symbolically structured their criteria of truth about the social world, from the category of poor youth to the of empowered women from the struggles of the early years of this century.

Keywords: Argentine social cinema, Eduardo Pinto, carnivalization, 21st century, fantasy

El mundo contemporáneo es aquél en que la imagen lo es todo. Lejos ha quedado la era en la que construcción de imágenes y su inclusión en la vida social tenían exclusivamente al arte como ámbito privilegiado. Nuestra relación con el mundo es, cada vez más, nuestra relación con la mediatización de la imagen que construye ese mundo, gracias a la capacidad ilimitada de los medios tecnológicos. La vida se ha estetizado, el arte se ha salido de sus márgenes.

Esta salida, que en un principio se consideró el triunfo del consumo como forma democratizadora a principios del siglo XX, cuando el cine encarnaba dicha esperanza del arte ya no sagrado (según Walter Benjamin en "La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica"<sup>1</sup>) dio paso, una centuria después, a un fenómeno mediante el cual todos podemos filmar nuestras propias películas.

1 Benjamin, *Obra arte reproductibilidad técnica*.



Afiche de *Caño dorado*, de Eduardo Pinto (2009)

En estas circunstancias, ¿qué queda del cine?, ¿y del cine argentino como categoría identitaria, después del proceso de globalización que arrasó con las diferencias locales a partir de fines del siglo XX? ¿En qué medida las producciones artísticas pueden contribuir a transformar y producir sentidos sobre el mundo en el siglo XXI? ¿Y cómo articular esas miradas con las particularidades locales de la cinematografía argentina? ¿Sigue siendo posible ubicar al arte en tensión constante entre su carácter subsidiario respecto del mundo, en el caso del cine en tanto objeto de consumo masivo, y aún así mantener su capacidad de desapego, de suspensión y negación, de esa misma exterioridad?

Heredero de este contexto, y con ciertas presunciones acerca de las respuestas a los interrogantes previos, analizaremos desde las teorías estéticas cinematográficas, pero también desde los modelos ideológicos, una década en la producción de un director de cine argentino: la filmografía del cineasta argentino Eduardo Pinto (1967). Sus tres películas, *Caño Dorado* (2009), *Corralón* (2017) y *La Sabiduría* (2019), funcionan como corpus a partir del cual es posible entender el cine como arte que produce sentidos sobre nuestra particular idiosincracia. El

eje sobre el cual leer una década del cine y de la sociedad argentina se establecerá en función de un recurso proveniente de la literatura, la “carnavalización”<sup>2</sup> en términos bajtinianos. Consideramos un buen ejercicio rastrear cómo una poética –un sello de autor– puede dar cuenta de un período histórico que nos involucra no solo como testigos, sino como protagonistas de un ciclo aún abierto en la sociedad argentina.

Los procedimientos cinematográficos (tiempo, espacios y encuadre) de las escenas en donde transcurren las fiestas en las tres películas posibilitan vislumbrar los nuevos modos en que las comunidades estructuraron simbólicamente sus criterios de verdad sobre el mundo social<sup>3</sup>, desde la categoría de los jóvenes pobres al de las mujeres empoderadas de las luchas de los primeros años de este siglo.

En una Buenos Aires en mayor o menor medida pauperizada (de acuerdo al desarrollo cronológico), estas tres películas imponen, con el recurso de la fiesta, la posibilidad de una segunda –y más feliz– vida del pueblo en esta tierra. Una experiencia plagada de venganza, justicia social y exacerbación de lo marginal.

### **Las Fiestas De La Muerte**

La festividad asociada a las posibilidades de libertad del trabajo y recompensa por los ciclos de la naturaleza comienza a tomar forma a partir de la Edad Media, cuando se da origen a la división entre el mundo de lo público y la esfera de lo privado<sup>4</sup>. Las festividades entonces aparecen como el modo en que las clases altas tienen a bien permitir a las clases bajas la comisión de todo tipo de excesos durante un lapso acotado que, en devenir de los ritos católicos, terminó teniendo lugar 40 días antes de la Cuaresma.

En este orden, ya desde el medioevo las festividades fueron el campo propicio para conjurar la muerte, pero algo más. En esta forma de la carnavalización –en la que el disfraz y la máscara permiten el pecado, el exceso o el delito– es donde aparecen los sujetos que comienzan a jugar a ser otros. Por extensión, la muerte se personifica. *La Parca*, encarnada bajo oscuros atuendos, aparece como un modo de democratizar el final de la vida: a todos nos llega por igual. La misma no es aceptada como el paso a una vida mejor (la resurrección católica) sino que, macabra, da la pauta de que el cielo y el infierno deben buscarse en este mundo.

2 Bajtin, *Cultura popular Edad Media*.

3 Bourdieu, “Espace social genèse classes”.

4 Bajtin, *Cultura popular Edad Media*.

Celebraciones paganas regidas por la fe cristiana. Así también son las fiestas de los filmes en cuestión. *Caño Dorado* ocurre entre un viernes 6 de diciembre y el domingo 8 de diciembre, en la liturgia cristiana, el día de la Inmaculada Concepción<sup>5</sup>. *La Sabiduría* también se desarrolla durante un fin de semana siniestro, durante el cual una fiesta ritual tematizada según las reglas del algún pueblo originario bonaerense adquiere tintes fantásticos en manos de los hombres blancos. En *Corralón*, la fe está puesta en un santuario apócrifo que elevó Juan: San Perro. Y donde hay fe, hay poder.

Según Mijail Bajtin, la aparición del carnaval del siglo XV europeo ocurre durante una fuerte crisis del feudalismo, cuando el control escapa del dominio señorial al aparecer una nueva forma del poder: el poder del dinero.

Es este poder del dinero el que envuelve a *Caño Dorado* y *La Sabiduría* desde el comienzo: Julito, (a) *Panceta*, el joven proletario que encuentra en la fabricación de armas tan caseras como de incierta infalibilidad un modo de salir de la opresión del patrón para meterse en la opresión del *mascapanga* del suburbano (quien a su vez es el pobre que está en connivencia con las fuerzas policiales del lugar). En el caso de *La Sabiduría*, desde el comienzo de la trama las jóvenes –ya de clase media– están atravesadas por la subordinación a un patrón o a un novio que encarnan la figura del macho dominante. En este caso, como adelantamos, el arco de Eduardo Pinto recorre las nuevas configuraciones del siglo XXI, desde los jóvenes que carecieron de la llamada “cultura del trabajo” –consecuencia de las políticas del neoliberalismo hacia sus padres– hasta las mujeres aguerridas que llevaron adelante uno de los movimientos más importantes de los últimos años en materia de conquistas e igualitarismo.

Por ello, en estas películas la fiesta popular es el espacio de la cultura no oficial, donde burlar las rígidas estructuras. Bajtin planteó una serie de elementos claves para definir el único modo de conocer el carnaval medieval en el mundo moderno: la literatura<sup>6</sup>. Así encontramos en estos relatos alusiones significativas a los fluidos corporales, sus características de degradación y la risa. La risa como elemento liberador y de desenfreno. El disfraz permite, como ya dijimos, la aparición de la muerte liberadora y crítica pero también por ello surge el bufón, figura que trastoca y transforma el poder para caricaturizarlo.

5 En este sentido, es interesante la connotación que se establece entre el personaje de Clara, que como María fue “desvirgada”, en este caso por el personaje de Tacom, el macho corrupto de la villa del suburbano en donde ocurre gran parte de la película. No es casual que hacia el final de la película Clara vuelva al pueblo utilizando en contrapunto el mismo lapso temporal en que tiene lugar la procesión del 8 de diciembre, en donde las señoras de clase media baja del otro lado de la vía cruzan a la villa a peregrinar por el bienestar de los más pobres.

6 Bajtin, *Problemas poética de Dostoievski*.

En las películas de Pinto allí están: el truhán<sup>7</sup>, Ismael –simpático y excesivo cual bufón– que en *Corralón* rápidamente toma posesión de la casa de los ricos junto con la criada; y con ella visten sus ropas, usan su vajilla, copulan en su cama, se disfrazan de ellos<sup>8</sup>. En *Caño Dorado* también está el personaje del vagabundo –tan parecido a *La Parca*–. Lo grotesco de estas figuras disuelve la unidad falsa del cuerpo humano como una idealización católica y demuestra lo bajo en lo que la belleza humana se puede transformar: el niño tuerto producto de la violencia policial, motivo y excusa para la fiesta en la sociedad de fomento de *Caño Dorado*, que, gracias a la doble moral, encuentra la felicidad en aquellos mismos que son causantes de su daño. Tacom, el puntero político de la villa, corrupto y violento, gana la rifa para comprarle un ojo falso (de vidrio), y dona su premio a la sociedad de fomento. El mismo que es el representante de los manejos de poder y corrupción en la villa.

El disfraz que todo lo permite. El disfraz que da inicio al rito mediante el cual presente y pasado confluyen en el horror de *La Sabiduría*. Las tres mujeres creen disfrazarse con los trajes que parecen haber pertenecido a la esposa del dueño de la estancia, una mujer cautiva por los así llamados “indios”, quien jamás volvió. Esos disfraces permiten la fiesta de excesos, la aparición de la bebida hecha a base de hierbas que Faustino y su hermano *border*, Américo, ofrecen a las mujeres, también ellos disfrazados con pieles y cuernos de animales. Faustino empieza a actuar y moverse como animal en celo frente a Luz. Los demás trabajadores de la estancia también parecen disfrazados, de indio o de brujo, incluso están encadenados.

Entonces, en la presencia de cada una de estas fiestas, la máscara adquiere los tintes de la doble moral. La misma por la cual en *La Sabiduría*, cuya matriz genérica es el fantástico –no el realismo exacerbado de *Caño Dorado*–, esconde en la fiesta la reapropiación ilegítima de los recursos de los pueblos originarios para someter con violencia a través de la imagen impuesta por la oficialidad religiosa: el hombre blanco reactiva en este nuevo siglo el mito de la cautiva, pero bajo la forma de la contra-cautiva, y ejerce una violencia extrema, hasta el punto de lo intolerable, hacia las mujeres. En *La Sabiduría*, Tini es quien tiene sangre originaria (es sobre quien se muestra que menstrúa durante ese viaje).

7 No forma parte de la selección de este trabajo, porque no se trata de un guion del propio Eduardo Pinto, pero en una película que funciona como antecedente de esta hipótesis, *Palermo Hollywood* (2005), la figura del truhán aparece encarnada en el personaje del proxeneta, secuestrador, cocainómano y pedófilo. Y también comienza con una fiesta, electrónica, como en *La Sabiduría*.

8 El humor, parte fundamental de la carnavalización, es un recurso también explotado por Pinto. En esta escena de *Corralón*, el personaje que por un rato “hace de rico” tiene un contrapunto descontracturante con la empleada doméstica respecto a sus peculiares gustos en materia de helados. Asimismo, todas estas películas contienen microescenas que relajan la tensión y la opresión reinantes en los relatos.

Ella planea el viaje de fin de semana a la estancia. La primera noche, caminando por el campo, surge un diálogo acerca de la simbología popular en torno a las luciérnagas, entendidas como representaciones de Satanás. “Ay, pero qué católico”, retruca Mara, sin comprender aún en el desarrollo del relato la diferencia entre el yugo de la burguesía católica y el saber popular campestre.



Afiche de *La sabiduría*, de Eduardo Pinto (2019)

En un mundo vencido por el trabajo y la lucha, el pan y el vino (y las drogas, actualizando el escenario fantástico de la película) anulan todo el temor y desatan el lenguaje. Y cuando el hombre blanco se desata, el fantástico de la película pone sobre la mesa la historia de la opresión femenina que parece no acabar nunca jamás.

Así, en la carnavalización el cuerpo aparece erotizado. Las tres fiestas de las tres películas muestran apretujamientos, cuerpos deseantes, mujeres fuertes, licencias, explosiones de sensualidad, risas, pero también temor. Ninguna fiesta da inicio a buenos augurios: en *Caño Dorado* es el principio del periplo de los

jóvenes hacia el río, pero es al mismo tiempo el principio del final de una historia que solo va a tener espacio durante dos días. Idéntico destino espera a las tres mujeres de *La Sabiduría*. En *Corralón*, la fiesta se trunca por el estado de inestabilidad de Juan, quien comete un delito que, llevado a su extremo, demuestra toda la ira contenida del pobre hacia el amo rico. Los cuerpos aparecen desmembrados, en particular el personaje de Tini de *La Sabiduría*; el hombre rico barbarizado en animal en *Corralón*.

La ira del pobre. “El niño rico que tiene tristeza”, eslogan del menemismo argentino de la década de 1990, en la piel de Sofía, esposa sufrida y adicta a los psicotrópicos de *Corralón*. La clásica dialéctica hegeliana del amo y el esclavo llevada al punto límite, la literalización de la metáfora. Hacer del rico un animal en cautiverio. La muerte, como las desapariciones, arrasan con la mayoría de los personajes en las tres películas.

Porque la muerte es un momento indispensable en el proceso de crecimiento y renovación de un pueblo. Es la otra cara del nacimiento. Y en el caso de las fiestas, es la otra cara de la voz oficial. ¿Cuál es entonces la voz no oficial de estas películas? Es una voz silente, pero absolutamente presente. Esa voz es la cámara y su encuadre.

### **Cámara, Ojo, Mirada, Voyeur**

Un desvencijado cartel “Sociedad de fomento”. Viernes 6 de diciembre. Noche. Luces. Calles de tierra. Música. Perros. Botellas de vidrio por el piso. Cumbia. El recorte de una realidad que venía surcada por la fábrica, el tren, el otro lado de la vía, el río, un bote, caños, armas letales para víctimas y portadores, un poco de droga por aquí, otro poco por allá, *picadito*, aire libre, cielo, *bicis*, pasillos. El Gauchito Gil. El horóscopo. La laguna dorada de los amantes. Una sirena. Una hembra. Una lancha. Otra lancha ómnibus. Una nena ofreciendo una galletita, la habitación de hotel en el Delta con un agujero para un voyeur. Una desdentada parca detonando uno de los caños a todo el que mira. Flashes, cortes en el relato. Más música, ... “el cielo siempre azul”. Recortes de la realidad. “...bendita tu eres entre todas las mujeres”. Recortes. “Aguante el Gauchito Gil”. Más recortes. Mucho azul. Mucho anaranjado. “Yo la amo”. Shhh... Encuadres. Fragmentos de la realidad que se quiere mostrar.

Quince minutos toma la fiesta en *Caño dorado*. Del plano general, Panceta es seguido por una cámara en mano, anónima como la masa. Nadie se percata de ese ojo que sigue a Panceta, mejor dicho, a la espalda de Panceta, en un constante plano medio. Todo es vertiginoso hasta que el ojo se detiene. Panceta la ve a Ella. El tiempo se ralentiza. El ojo de la cámara la sigue a Ella, la espía por entre las botellas y las estanterías del bar del abuelo, el abuelo desclasado.

Del ojo anónimo al ojo voyeur. Porque es fiesta, y fiesta es deseo.

El ojo.

El ojo del nene tuerto por un balinazo (que siempre es policial). Un subcomisario que siempre anda dando vueltas por la fiesta, para “ver todo”.

Un ojo falso, que no ve. Un ojo de vidrio. Un ojo que hace como que mira, pero no ve nada. Un disfraz de ojo. Porque mirar, mirar se mira con la mirada del pobre, no con la cámara del director.

En toda la fiesta está el ojo. Como el cruel y violento de *El perro andaluz*, de Buñuel, ése que es cercenado de par en par.

PANCETA

Hay que comprarle el ojo al pibe, ¿no?

ABUELO

El ojo... Ojo con lo que hacés vos.<sup>9</sup>

Y en esa fiesta, va cambiando el ojo, se va recortando el encuadre.

De los planos medios bulliciosos de la fiesta al plano de lo semipúblico y lo privado. En toda fiesta están esos tres espacios.

Así como en las tres películas hay espacio liminales, fronterizos, pasajes, ríos, calles, puentes, en las tres fiestas hay tres ámbitos y sus encuadres, que dan ritmo y profundidad ideológica.

Deseo y delito ocurren en la trastienda.

Cuando la fiesta ya no es la alegría del plano medio se pasa al ámbito de lo privado, done Tacom, el Melli –su socio ceboso– y Panceta *transan* la mercadería. Planos cortos, azulados, montados convulsivamente. Aparece el lenguaje de lo bajo, propio de toda fiesta, pero empapado de la violencia sexual del ámbito de las masculinidades prototípicas. Aparecen los cortes de continuidad de los planos.

Otro tiempo, mucho más lento.

No hay música (¿cómo y por qué romper con ese verosímil?). Porque acá pasan cosas feas. La fiesta se enrarece. Se prefigura el final y se concretiza en el montaje la consecución del deseo de Panceta: dar muerte. Se le da muerte al otro. Se lo mata. Una ráfaga. Tan solo el ojo de la cámara olvidó apagarse y se transformó en el ojo del inconciente: “voy a matar a este hijo de puta”. El ojo de la cámara es el inconciente. Lo mata *La Parca* villera, el desdentado con buzo que dispara al espectador. El que mira con el caño. Puede que esa historia mítica

<sup>9</sup> Pinto, *Caño Dorado*, min. 21

entonces, pescar “El Dorado”<sup>10</sup>, portar ese caño dorado, se convierta en un acto de justicia liberadora hacia el final.

Y la trastienda del deseo. La de las estanterías que se mueven cuando Pan-ceta abraza, besa, manosea, respira encima de Clara. Ni público ni privado. El morbo del ojo voyeur de la cámara. El ojo que se hace un ojo más concreto en la habitación de hotel del Delta. Todo rápido. Porque en la villa nunca sabemos hasta cuándo vivimos y cuándo empezamos a morir. Vamos rápido.

CLARA

¿Pescar? Me encanta pescar, voy con vos<sup>11</sup>.

Esa resolución del mundo de lo femenino aparece desde las primeras decisiones de encuadre en *La Sabiduría*. Una fiesta electrónica da inicio a la película. Otra vez ese ojo invisible de la cámara que persigue las espaldas de Mara, quien le abre camino frente al tumulto de jóvenes.

Y el rito, donde hay un ojo también. Una cámara subjetiva anónima que pierde el foco al tiempo que la bebida hecha a base de hierbas comienza a hacer efecto en las mujeres. Una escena muda, solo surcada por la percusión de los bombos y un juego de sonidos electrónicos que nunca dejan hacernos perder de vista la contemporaneidad de la historia.

Y sin embargo, una vez más, el ojo de la cámara y sobre todo el montaje: se repiten algunas escenas claves en el *fantasy* del relato para hablar de este tiempo cíclico y su relación con la tradición criolla de la literatura del siglo XIX. Siguiendo a Rosemary Jackson, el *fantasy* como concepto crítico se suele aplicar a toda literatura que no dé prioridad a la representación de lo real. Sin embargo, la autora ve un doble movimiento de mayor especificidad: rechazo de lo “real” y rechazo de “lo posible”. El *fantasy* perturba las leyes de la representación artística y la reproducción de lo real en la literatura<sup>12</sup>. Invierte lo real, pero no escapa a él. Por ello son relatos que se asimilan bajo la noción freudiana de *unheimlich*, cuyo más acertado equivalente en castellano podría ser “lo inquietante” o “lo siniestro”. Freud estudió la literatura infantil para determinar que claramente en los cuentos de hadas se deja automáticamente de lado la realidad para entrar en un sistema de creencias que la civilización ha superado. Pero infiere que diferente es la situación si un relato pretende utilizar estas categorías en un mundo cargado de realidad, pues ahí las manifestaciones extrañas o insólitas,

10 Otra frontera mítica, la de “El Dorado”, que animó tantos viajes imposibles en el siglo XVI.

11 Pinto, *Caño Dorado*, min. 29

12 Jackson, *Fantasy. Literatura y subversión*, 12.

aceptadas de plano en el cuento de hadas, provocan inevitablemente el sentimiento de lo *unheimlich*. Incluso, según Freud, el escritor puede intensificar el efecto de esas manifestaciones en la medida en que las sitúa en una realidad cotidiana, ya que se aprovecha de creencias o supersticiones que dábamos por superadas y que vuelven, como los fantasmas auténticos, a plena luz del día.

Ahora bien, la pregunta que nos hacemos es cómo es posible que *La Sabiduría* rechace la reproducción de lo real si, además de tratarse de una historia claramente contemporánea, en ella subyace constantemente uno de los textos fundacionales de la literatura argentina que intentó explicar la compleja identidad de un territorio, complejidad basada en el arrebato de la tierra. Hablamos de *La cautiva* de Esteban Echeverría (1837)<sup>13</sup>.

La respuesta está, una vez más, en el procedimiento del encuadre. No solo se trata del recorte de la realidad. Es la luz de los espacios naturales que enrarecen constantemente el clima para alimentar el fantástico. Las mujeres viajan durante tres horas para llegar a la estancia, salen temprano a la mañana y llegan con una luz propia del atardecer.

Porque es el encuadre el que permite lo que Jackson caracteriza en el discurso del *fantasy*: un discurso y una literatura del deseo. Planos y contraplanos narran la vertiginosidad de la fiesta ritual. Sudor, seducción: de Luz hacia Faustino, de Tini hacia los “indios”. Solo Mara atraviesa el trance sola. Ella, que quiere desconectar del puro dato en que se ha transformado su vida, la heroína de la historia sin héroes.

Y en ese momento, el encuadre. Un ojo. Un ojo, de un caballo, en primer primerísimo plano, que lo ve todo. Tini se pinta de india y llora. El establo va convirtiéndose en una toldería. En las afueras de la toldería, camina Mara, escapando de la confusión. Y allí, figuras sagradas de ese pueblo originario. Mara, la que no cede, la que prefigura el final. La que logra crear el punto 0 del *fantasy*. La escena en que todo es fin y comienzo. La escena extemporánea imposible de explicar en el verosímil del relato: la toldería, la cautiva, la venganza.

13 El poema *La cautiva* es un texto programático, construido en base al problema de la conformación de un territorio que siempre pretende correr su frontera, con especial énfasis en torno a la «cuestión del indio», pero con una ineludible romantización que metaforiza el destino universal reservado a la nación argentina. La María de Echeverría, mujer cautiva en los toldos indígenas, está caracterizada como un ser sublime que intenta salvarse de los horrores de un posible mestizaje, sinónimo de pérdida de la pureza racial y cultural.



*La sabiduría*, de Eduardo Pinto (2020).

Y otra vez, el caballo: testigo atemporal. El ojo que todo lo ve.

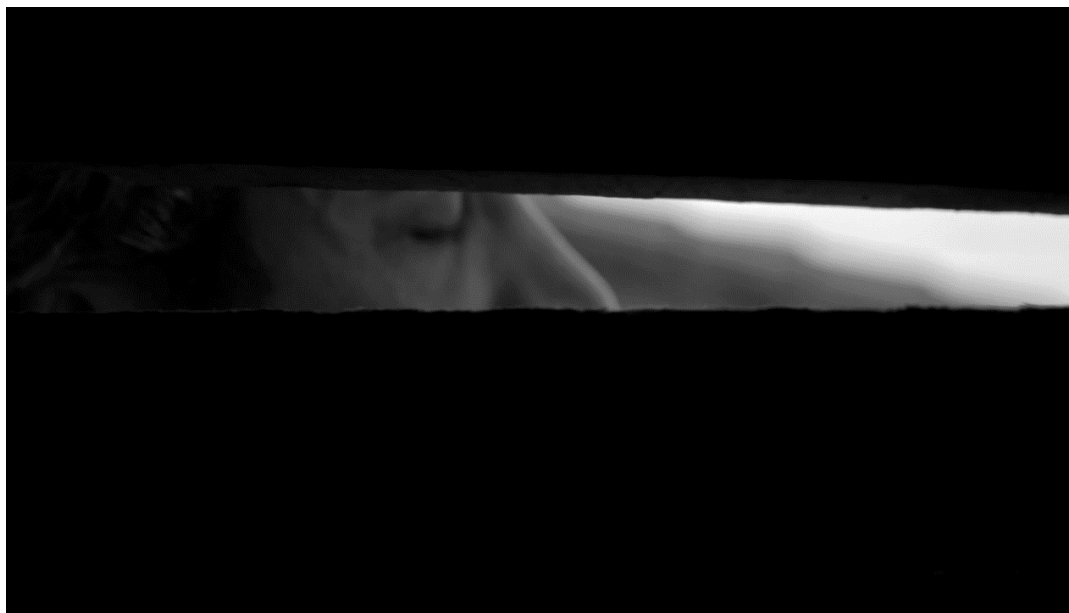
El punto 0 del relato son solo cinco segundos. Y un encuadre. Mara, la de piel blanca como la nieve, se ve a sí misma yéndose con el indio. Se miran entre ellas. La doble, elemento por excelencia del fantástico. La posibilidad de ser otro, bajo el disfraz de la fiesta.

Ese encuadre cuenta esa otra realidad y ese otro tiempo, ancestral, cíclico. Mara se va hacia ese otro tiempo. Y en este tiempo deberá honrar ese pasado en lo que queda del relato, donde los hombres siguen siendo esos seres capaces de las más atroces violencias (los personajes de Don Roble, Harvey, el policía). Estas mujeres son capaces de desarrollar el resto del relato a partir del encuadre que origina el punto 0 del *fantasy*. Pese a ello, después de la fiesta, Mara despierta de un sueño.

Entre uno y otro extremo cronológico, en *Corralón* Pinto opta por el blanco y negro en todo el filme: la monocromía de la pobreza, el claroscuro del conurbano. Y una vez más el encuadre da origen al *timing* del relato, un uso del tiempo que cobrará sentido a medida que avanza el thriller. En el inicio, el plano general de Moreno y sus grises choca con las primeras escenas de planos medios: el retrato de la dupla Juan-Ismael, trabajadores del corralón de materiales. Ismael carga bolsa tras bolsa al camión en una serie de primeros planos. Bolsa tras bolsa comienza a ralentarse el tiempo de lo filmado. Sonido ambiente anulado, salvo por el ruido del motor del camión desvencijado que, amplificado, compone rítmicamente la banda de sonido de la escena, una partitura electrónica y

experimental de Axel Krygier. Y un segundo elemento, tan real, tan cotidiano, tan del verismo: humo. Pareciera neblina, un clima enrarecido: simplemente se trata del caño de escape del destartado camión, emanando una sinfonía de gases tóxicos. En una escena, un mundo de sensaciones.

En *Corralón*, el tiempo es otro. Es el tiempo interno de Juan. La fiesta entonces es breve pero contundente. El mundo interior de Juan está comenzando a derrumbarse – ya de por sí con unos cimientos por demás frágiles–. Es un *rapidito*, tres chicas del club, con ganas de pasarla bien, un regalo para Ismael que está desesperado de deseo. Algo de música, el San Perro, la lámina de razas caninas y cinco (o siete) personas fluyendo, bebiendo, babeando, susurrando en una casa semidestruida. Sin embargo, la fiesta tiene lugar, a Juan le regalan una *fellatio* al mismo tiempo que espía a sus cautivos, en un encuadre donde la mirada del deseo está cruzada por ambas pulsiones: deseo erótico y deseo de muerte. En esa mirada de Juan está el pleno goce del pobre que sabe que, aunque cometiendo un delito, su accionar es legítimo. Y el recorte, otra vez, de esa mirada doblemente pulsional, obra del encuadre. Juan mira. Y su deseo es observado desde el cautiverio. Mirada sobre mirada, ojo por ojo. *Diente por diente*.



*Corralón*, de Eduardo Pinto (2017).



*Corralón*, de Eduardo Pinto (2017).

### **Los derrotados se representan a sí mismos: del varón caño en mano a las nuevas amazonas**

Son jóvenes y son pobres. Esa nueva categoría de jóvenes pobres que surge a principios del siglo XXI en la región. Una categoría social con la cual analizar tanto los lazos sociales como el declive de las instituciones. Los años neoliberales trocaron los estudios sobre lo popular por los basados en la recepción y el consumo. Todo era pesimismo, imposible era pensar en democratizar las sociedades latinoamericanas. Desaparecen las categorías de *clases populares*, *pueblo*, *proletariado*, *clase obrera*. Aparece como categoría social, cultural y política la de los *pobres*. Y los *jóvenes*, esos nuevos actores sociales tan en desventaja.

En tal contexto, las condiciones reales de la vida popular aparecen en el arte de masas. Respecto de lo musical, como ejemplo, se tematizan bajo el lenguaje del *aguante*, la relación de esos jóvenes con la violencia, el consumo de drogas, el delito, las fuerzas del orden. Y en esa dicotomía, siempre están por un lado los machos y por el otro los “putos”. Los viriles frente a los carentes de masculinidad. Así se cifra todavía a principios de este siglo.

En *Caño Dorado*, la secuencia en la que Panceta *transa* con Tacom y su socio la venta de los caños, siempre desfavorable para Panceta, en ese microclima gangsteril de poca monta, fuera del mundo externo de la fiesta, ajeno a la música a todo volumen, apenas cercado por el atisbo de felicidad en la mueca de Panceta cuando ve pasar del otro lado de la reja a ella, a Clara, está atiborrada de los mejores ejemplos de la violencia viril:

MELLI

Gil laburante... puto.

Si no sabés navegar, vibrador y en el orto, puto.

¿Qué te pasó en la manito? ¿Te explotó un caño? ¿O una chota caliente?<sup>14</sup>

Una sexualidad que se exhibe de modo exasperado.

Dice Pablo Alabarces acerca de la narrativización de lo sexual en la cumbia villera: “¿Por qué la sexualidad ha aparecido de esta manera en la superficie de la cultura de masas, sin que eso implique que haya abandonado su condición de reprimida? Esta sexualidad machista, sin embargo, no describe un mundo de los hombres reclamando un sexo fácil, sino que más bien parece estar describiendo un mundo en el cual los hombres reclaman por qué las mujeres han cambiado su relación con la sexualidad y no terminan de entenderlo”<sup>15</sup>.

Del día y medio en el Delta, donde Clara se planta y dice a sus 16 años: “¿Qué te pasa? Yo me cojo a quién quiera”, a las tres amigas que van a pasar el fin de semana fatídico a la atemporal estancia de *La Sabiduría*. Deseo y goce puesto en los cuerpos de las propias mujeres, en el amor incondicional y platónico (y trágico) de Mara por Tini.

Y la apócrifa fiesta ritual que impone el hombre blanco para torcer el destino de la rebeldía originaria. Tres mujeres que son chivos expiatorios, corderos sacrificiales en esa historia fantástica de la Argentina contemporánea.

Y otra vez la fiesta. La electrónica del principio de la película. La sabiduría ancestral de la madre de Tini, que pide que no vaya a ese viaje del cual sabe que no va a volver, llorando en el piso de ese departamento atravesado por tantas autopistas al sur cortazarianas, unas por sobre las otras, autopistas coloridas, simultáneas, como las capas de un tiempo que no es el cronológico, no es el europeo, un tiempo circular, mítico, como todo el relato de *La Sabiduría*. Un plano en contrapicado mostrando las arterias abrumadoras de la ciudad. Una madre “ida”, en otro mundo, pero con la plena conciencia del peligro inminente. Ese sexto sentido del mundo de lo femenino puesto a disposición de la liberación.

Y sin embargo, hay fiesta y rito. Y la sexualidad de estas mujeres es desbocada, herterónoma. “¿Por qué me voy a hacer torta? ¿Porque me guste una mina?”, inquiere Mara.

Una vez que este deseo activo no es sinónimo de prostitución. Un deseo atravesado en esta película de 2019 por un discurso que choca con ese pasado

<sup>14</sup> Pinto, *Caño Dorado*, min. 23 y ss.

<sup>15</sup> Alabarces, “Textos populares prácticas plebeyas”.

remoto, criollo, patriarcal que aún es latente, por el género fantástico y porque el patriarcado adopta diferentes formas a lo largo del tiempo. Mara cuenta a principio de lo que parecía un *road movie*. Su jefe le pide un pdf para el lunes:

MARA

Y mientras me dice todo esto, tiene la pija apoyada en mi mano

(...)

Yo tengo la mano en el borde de la mesa y él como si nada me la está apretando con la verga<sup>16</sup>.

Las elipsis en el relato, lo que hace cada una cuando el ojo de la cámara está puesto en una de ellas: dónde está Tini, qué hace Mara cuando está con Don Roble mientras Luz es violentada. ¿Por qué no están juntas? Si las mujeres siempre tienen que ir a todos lados juntas, hasta al baño público, por seguridad.

Y sin embargo, el ojo de la cámara muestra un discurso en el que los hombres empiezan a procesar una serie de cambios en la sexualidad de las mujeres, que ya no ocupan el lugar de lo pasivo. Salen a diseñar sus propios circuitos de goce y placer.

Y el baile es ese espacio del placer. Ellas danzan. El mundo se ha transformado en popular y femenino. Ese es el arco que dibuja Pinto en estos diez años de filmografía.

### **Frontera, Margen, Límite. Los excluidos del Cine Social Faviano en los nuevos escenarios**

Ya lo dijimos: nos toca vivir el siglo de los cimbronazos, no más que en otras épocas. Sí más espectacularmente. Un año antes del Mayo francés, el filósofo Guy Debord escribe *La sociedad del espectáculo*, una serie de fragmentos donde muestra cómo todo lo experimentado es representación, espectáculo y mercancía; ya no hay solamente una separación de la vida sino una inversión efectiva de la vida por lo no-vivo, la negación de la vida por su representación espectacular.

“El despliegue de la época de la imagen del mundo, en donde todas las relaciones están mediadas por las imágenes, todas las experiencias prefiguradas o prediseñadas por las pantallas. El espectáculo es la afirmación del modo de vida capitalista, en donde el tiempo del trabajo se impone al tiempo de la vida en intervalos que van de la producción al consumo, del consumo a la reproducción y al diseño espectacular de cada uno. Tiempo pseudocíclico homogéneo que

<sup>16</sup> Pinto, Fleischer, Marazzi, *La Sabiduría*, min. 9 y 10.

transcurre en la sucesión de operaciones entre trabajo, consumo, tiempo libre, y cuyo motor es la producción y captura del deseo, en el cual el espectáculo deviene epidérmico”<sup>17</sup>.

Negación espectacular de la vida que en el Cono Sur ya había dado sus primeras muestras con la espectacularización del golpe de Estado a Salvador Allende en Chile en 1973, no casualmente el inicio de la primera era del neoliberalismo latinoamericano. Así las cosas, llegados a estos tiempos, las clases populares y medias se entienden bajo otras dinámicas, no en términos territoriales sino como producto de la construcción de imaginarios globalizados.

Frente a esto, el cine argentino ha optado por otorgar identidad a sus problemáticas (y a la vez hacerlas universales, por cuestiones de proyección artística de sus realizadores y propias del circuito de consumo de la industria) ordenando el encuadre, los planos y los sonidos para construir una noción de frontera a partir de la cual establecer referencias al binomio inclusión/exclusión social<sup>18</sup>.

No hay héroes en el cine argentino de la contemporaneidad. Ni Panceta, ni Juan en *Corralón*, ni las mujeres de *La Sabiduría*. Todos llevan una cruz, o varias, en su haber.

Pero una cosa es reflejar, y otra muy distinta es conmocionar. Y Pinto logra, en este corpus que hemos elegido, jugárselas por esto último. Los últimos minutos de Panceta en el film son igual de dramáticos que las decisiones que tienen que tomar Mara y Luz en *La Sabiduría*. Tan terrible como el paso que dio Juan en *Corralón*, quien también decide tener a alguien cautivo. Todos saltan al vacío.

Fernando Martín Peña dice sobre el gran Leonardo Favio: “En algún momento Favio renegó, o fingió renegar de sus películas, argumentando que en ellas se había olvidado de llegar a la gente. Retratarla, capturar sus tiempos, dijo, no es lo mismo que alcanzarla, conmovérla, sacudirla”<sup>19</sup>.

Reutilizando las artes de vanguardia y los modelos genéricos del teatro, tales como la *ostranenie*<sup>20</sup> (extrañamiento) del formalismo ruso o el distanciamiento brechtiano<sup>21</sup>, la filmografía de Pinto aquí trabajada rescata y organiza su visi-

17 Debord, *La sociedad del espectáculo*, 33.

18 Wortman, “Representaciones nuevo cine argentino”.

19 Peña, “Biografía Favio”, p. 6.

20 El concepto de *ostranenie* (del ruso, “extrañamiento”) fue desarrollado por el crítico y escritor Víctor Shklovski (1893-1984), uno de los primeros teóricos del formalismo ruso. Para poder explicarlo, Shklovski parte del conjunto de hechos lingüísticos que diferencian el lenguaje literario de otros. El extrañamiento no modifica la percepción en sí, sino la manera en que se nos presenta la realidad que percibimos. Lograr que el lector, y el espectador, perciba como extraño lo conocido.

21 *Verfremdungseffekt* (“efecto de extrañamiento”, en alemán). Bertolt Brecht estaba convencido de que el público necesitaba distanciarse de la obra de tal manera que observara cada situación objetivamente. La empatía y la catarsis, según Brecht, provocan la pérdida de perspectiva. Por ello, si la intención de la obra es sembrar la reflexión (o incluso la acción) ante la crudeza de la realidad representada en el mundo ficticio, el autor debe trazar

bilidad, una vez más, al modo faviano: un devenir de pequeñas acciones que trabajarán el tiempo por acumulación para finalmente dar lugar al estallido. La primera mitad de *Corralón* es la consecución de acciones cotidianas, sin demasiado sentido más que retratar la opresión del trabajador de carga, apenas con resto para emborracharse en el bar. Promediando la película, el asedio de Ricardo, el mejor cliente de la casa de materiales, se torna constante:

RICARDO

A Juan lo tengo montado en un huevo (...)

Llamalo a Lautaro (...)

Dale, la concha de tu hermana, negro de mierda.

Y en ese momento, Juan estalla. Es un *thriller*, pero también un *film noir*.

Lejos del héroe sufrido bajo el relato tradicional del costumbrismo (aunque no menos dramático) del cine peronista de la década de 1940 de *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril o *Los isleros*, de Lucas Demare, Pinto recorre en cada película un caso testigo de la vida del pueblo primero a través de un tiempo lento (el de la fiesta de *Caño Dorado*, la ralentización del misterio en *La Sabiduría* o la estetizada, lenta y aparentemente sin consecuencias animalización del secuestrado en *Corralón*) para dar la sensación de la vivencia, de la duración real de los hechos, del espesor de la vida cotidiana.

Como en Favio, en este cine de Pinto se trata de “sufrir una espera (...) disponernos a una vivencia del tiempo de los derrotados”<sup>22</sup>. Por ello, todo se hace más lento.

En *Corralón*, el procedimiento de la demora adquiere peso propio a medida que avanza el relato. Al inicio, esta herramienta se utiliza para centrar el detalle en la vida cotidiano del suburbio, su centro comercial, el tren que separa, la popularidad de sus comercios. Pero una vez que Juan “da el salto”, el procedimiento de la demora se traslada del “retrato del pueblo demorado” (y en algún punto abandonado a su suerte) al caos del inconsciente del protagonista. En la segunda mitad de la película, la ralentización de las acciones pretende demostrar el espesor angustiante de la situación a la que ha llegado Juan, harto de ser el derrotado. Más de una vez, en el verosímil del relato, Juan profiere la siguiente frase, la cual se va cargando de una angustia metafísica a medida que avanza la historia: “Me falta, y el tiempo no ayuda”.

una barrera que suprima lo emocional entre el público y la misma pieza.

22 Tabarrozzi, “Representaciones identitario e ideología”.

En palabras de Marcos Tabarrozzi: “Aún en las concesiones hechas a los grandes hechos en los filmes épicos de Favio, lo principal seguirá siendo el tiempo interior del personaje y, fundamentalmente, la espera del acontecimiento. En el modo de dilatar y contraer el tiempo filmico –la acumulación y el estallido propias del estilo Favio– cada una de las películas del corpus faviano construye un caso testigo de la vida del pueblo como resignación y rebelión posible”<sup>23</sup>. En este sentido, es innegable la ligazón de estos procedimientos del cine de Eduardo Pinto con el cine político faviano. Dilatar y contraer el tiempo: una escena, Ismael y Juan, prácticamente solos en el bar. Juan, empapado de ginebra, solitario, silencioso. Una escena de 3 minutos de soledad.

Y una vez más, el ojo. La mirada a cámara, la de Moreira huyendo, moribundo, intentando una vez más cruzar el límite de los excluidos, el gaucho que mira a cámara, sangrante, sonriendo. Gatica, hacia el final de la película, mirando a cámara, gritando su amor por Perón.

“Aguante el Gauchito Gil”, dice un pibe en medio de la procesión del 8 de diciembre en la villa de *Caño Dorado*. El pibe desdentado / carcomido por la pobreza y las drogas, el que mira al espectador, con el caño, tirando a lo loco hasta matar al ojo que ve, configura el mismo procedimiento faviano.



*Caño dorado*, de Eduardo Pinto (2009).

Tini moribunda pero viva en el otro tiempo, el ancestral, el originario. Mara que se ve a sí misma en un mismo plano, mientras el caballo es el que mira al espectador en la fiesta de *La Sabiduría*. Y en el final, el primer plano de Tini, sonriente, ralentizado el *tempo*, habitando la tierra que le pertenece.

## Conclusiones

Para Pinto, como para Favio, el pueblo expresa en sus mitos populares su dignidad final. Un acto de justicia en el vértigo de un par de días en esta ciudad de la furia. Y como constante en ambos, ese móvil dramático de “dar el salto”: lo da Panceta, lo dan Mara y Luz (incluso en la diégesis del relato, Mara hace dar el salto a Faustino y así, en una emboscada típica de un *western*, logra ultimar-lo), el personaje de *Corralón* da el gran salto hacia la posibilidad de concretar los fantasmas del inconsciente: amaestrar al amo, someterlo. Y lo que es más importante para estas películas: acallarlos.

Dar el salto, pasar el muro: el recorrido del tren de la ciudad al suburbio, el río, el muelle, el otro lado de la vía, transformar el mito de *El Dorado* en una realidad en *Caño Dorado*. La tranquera, la ruta, el alambrado, el otro tiempo, el circular, el mito de la cautiva, en *La Sabiduría*. La casa, pasar los muros de la casa del rico, apropiarse de ese espacio, hundirlo en los materiales de la construcción, atarlo, tapiarlo, olvidarlo, rezagarlo. “Quédese tranquilo que nadie va a entrar, ni a salir, de esta casa”, en *Corralón*. Actos de justicia. Dar el salto. Torcer el destino. La dignidad final de la comunidad derrotada de las películas de Favio.

Las culturas populares se han transformado, tanto como han cambiado las comunicaciones y la tecnología, lo cual da lugar a serias mutaciones sociales. Sin embargo, incrustados de lleno en la contemporaneidad, encontramos en este camino elegido de la filmografía de Eduardo Pinto un lugar predispuesto para seguir reflexionando sobre las disputas por la hegemonía, ansiando una cultura y sociedad que pueda volver a inclinarse por una radical democratización de la cultura.

Hacer foco en lo público, en el ritual de la celebración, sigue formando parte de la construcción del verosímil en las películas de Pinto. La fiesta, el exceso, se hacen públicos, porque las condiciones materiales de existencia de las clases populares continúan siendo las de las carencias. Allí donde no hay propiedad privada en que albergar el deseo se lo traslada al afuera. Las modestas instalaciones de la sociedad de fomento en *Caño dorado*, la desvencijada casa fantasmagórica de *Corralón*, el galpón de los peones en *La sabiduría*. El ojo de la cámara que capta el exceso lo hace dentro del marco de lo verosímil: todo lo ve en un ambiente semipúblico.

Sin embargo, en ese espacio de lo semipúblico, lo privado, articulado siempre por el deseo y el erotismo, aparecen como en las saturnalias, en las sátiras menipeas de la antigüedad: este mundo, el mundo superior y el submundo se dan lugar en un espacio. Las contradicciones del mundo moderno y el capitalismo siguen funcionando en estos relatos populares: tal como afirma Bajtin, la aparición de la polifonía en la literatura moderna (y en este caso, traspolado a los relatos cinematográficos que nos competen) no hace más que intentar zanjar las contradicciones propias del capitalismo. De allí, la pluralidad de lenguajes, la confrontación de discursos, las síntesis interrumpidas. No hay “axis”, no hay monologuismos. Sólo hay una grotesca disolución, una gran promiscuidad<sup>24</sup>.

Por ello, lo popular y sus formas deseantes continúan como una dimensión estructural en el cine de Eduardo Pinto, en su sentido de herencia del cine social de la década de 1960 en Argentina. No se trata de un listado de procedimientos, encuadres, planos, montaje o simplemente un desarrollo argumental más o menos equilibrado y ágil en términos narrativos. La parábola tripartita de la filmografía de Eduardo Pinto elegida para esta ocasión es una cabal muestra de un discurso homogéneo que a lo largo de sus realizaciones da cuenta de que lo popular aún hoy tiene todas las posibilidades de continuar siendo un modo de conocer y un modo de vivir en este mundo.

## Bibliografía y material fílmico

Alabarces, Pablo. “Textos populares y prácticas plebeyas: ‘Aguante’, cumbia y política en la cultura popular argentina contemporánea”, *Alternativas*, N° 4 (2015). <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-4-2015/essays/alabarces.html>

Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Argentina, 1994.

Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ediciones Itaca, 2003.

Bourdieu, Pierre. “Espace social et genèse de classes.” *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 54-55, (1984): 3-14. 1984.

Brecht, Bertolt. “Las Cinco Dificultades Para Decir La Verdad (1934).” *Mientras Tanto*, no. 77 (2000): 53-62. <http://www.jstor.org/stable/27820480>.

<sup>24</sup> Bajtin, *Problemas poética de Dostoievski*.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2003.

Echeverría, Esteban. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Losada, 1998.

Fleischer, Diego; Marazzi, María Eugenia; Pinto, Eduardo. *La Sabiduría*, dirigida por Eduardo Pinto. Buenos Aires, No Problem Cine, 2019.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.

Panofsky, Erwin. "On Movies." *Bulletin of Department of Art and Archaeology, Princeton University*, (June 1936): 5-15.

Peña, Fernando Martín. "Biografía Favio, del niño al mono." *Revista Film*, Año 1, N°2, (Junio-Julio de 1993).

Pinto, Eduardo. *Caño dorado*, dirigida por Eduardo Pinto. Buenos Aires, No Problem Cine, ABS Production, DeLuca Entertainment, 2009.

Pinto, Eduardo. *Corralón*, dirigida por Eduardo Pinto. Buenos Aires, Magoya Films, No Problem Cine, Eusebia en la Higuera, 2017.

Shklovski, Viktor. "El arte como artificio" (1916). En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, 55-70. México: Siglo XXI, 1991.

Tabarozzi, Marcos. "Representaciones de lo identitario e ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agresti." *III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata, 2007. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39370>

Wortman, Ana. "Representaciones de la sociedad argentina reciente en el Nuevo Cine Argentino. Sus vinculaciones con las dinámicas de producción e intermediación cultural". En Cassini *et al.*, *Un mundo de sensaciones: sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XXI*. Buenos Aires: CLACSO, 2018. [http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D13781.dir/Un\\_Mundo\\_de\\_sensaciones.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D13781.dir/Un_Mundo_de_sensaciones.pdf)

Zavala Alvarado, Lauro. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*. México: Trillas, 2010.