

Cuatro canciones, tres escenas y dos familias en *Tengo sueños eléctricos* (Valentina Maurel, Costa Rica, 2022)¹

Por Leandro Afonso* y Matías Corradi**



Fotograma de *Tengo sueños eléctricos* (Valentina Maurel, 2022).

Un relato de crecimiento en un contexto situado: el de una joven adolescente en el despertar de su sexualidad que enfrenta la separación de sus padres, pertenecientes a una clase media precarizada en un país centroamericano. Tal es, sintéticamente, el argumento de esta película, la *ópera prima* de la cineasta costarricense Valentina Maurel. La primera secuencia revela el conflicto irreversible que atraviesa la pareja. Sin una motivación explícita, al llegar a la casa, el padre desciende del vehículo en el que viajaba con su familia y manifiesta un ataque de ira: arroja algo al auto, lo patea, zamarrea la reja de la casa y se golpea la cabeza contra el portón de entrada, quedando ensangrentado. Como respuesta, la madre sube el volumen de la música

¹ Nota de los autores: Esta reseña es una producción de los arriba firmantes. Sin embargo, queremos señalar que también fue posible gracias al intercambio oral que mantuvimos en el marco del cineclub durante 2025 quienes integramos la comisión de Estudios Audiovisuales Latinoamericanos de AsAECA. En ese sentido, también forma parte de un trabajo colectivo.

enmascarando los ruidos desencadenados por la violencia, la hermana menor se hace pis encima y Eva, la protagonista, mira atónita a su padre sin nada para decir. Bajo estas coordenadas afectivas es que yace el germen narrativo que luego, con variaciones, se desplegará a lo largo de todo el relato. Un padre que no sabe afrontar las frustraciones y fácilmente entra en erupción con quienes tiene a su alrededor y consigo mismo, autolesionándose. Una madre algo más firme, pero que tampoco sabe muy bien cómo organizar su vida e intenta por ello eludir los conflictos presentes en su cotidianeidad. Unas hijas — una niña y la otra adolescente, en plena etapa de transformación hormonal—, que no saben bien qué hacer ante la falta de contención emocional de quienes deberían demostrar madurez. En suma, una situación de desborde y crisis, sin horizonte de superación; que, si bien pone el foco dramáticamente sobre este grupo familiar, podemos advertir, a través de una serie de escenas, que atañe al conjunto social en una suerte de estado de ánimo generalizado. De un clima de violencia familiar y tensiones sociales en las calles de San José de Costa Rica habla, entonces, *Tengo sueños eléctricos*; ganadora, entre otros, del premio al mejor film latinoamericano en la sección Horizontes Latinos del Festival de Cine de San Sebastián en 2022.

Es interesante pensar en esta película a partir de un premio, otorgado por un festival europeo, que menciona *Horizontes Latinos*. ¿Qué es lo que sucede en esta familia al borde del desborde? ¿Cuál es la representación de este padre, de esta hija y de este vínculo que se construye basado en una relación tan fundamental y, a la vez, tan desigual? ¿Qué horizonte señalan los sueños eléctricos?

I. Escenario de emociones

Como explica Ahmed (2015: 34) al elaborar una teoría social en torno de las emociones, estas no funcionan meramente como estados psicológicos de cada sujeto, sino que se estructuran como prácticas sociales y culturales, es decir que circulan a través de los afectos colectivos entre una instancia pública y otra

personal. Resulta interesante observar el modo en que la película de Maurel entrama estas dos dimensiones en el sistema de personajes. Veamos, por ejemplo, lo que sucede con el caso de la violencia como emoción dominante durante toda una secuencia, en la primera parte del film.

En la primera escena, que tiene lugar en el interior de la casa materna a la que se están mudando luego de la separación, las hermanas discuten por nimiedades: la más chica le pide el control remoto a Eva, la mayor, y esta se lo regaña. Luego, Eva tira de los pelos de la niña mientras ella le pide que la suelte, hasta que al no suceder eleva su tono y llega la madre, que le ordena de mala manera a Eva: "suéltala salvajita, ¡soltala!". Ojo al *salvajita*. El término es aquí una identidad compartida. El descontrol emana de un padre que lidera esta violencia generalizada y se extiende hacia cada miembro de la familia, incluyendo a la protagonista, Eva.² ¿De qué *horizonte latino* hablamos entonces, sino del salvaje, pobre y patriarcal que se estableció gracias al colonizador europeo?

Al mismo tiempo, ella interpreta esa intervención en favor de su hermana como un acto de desamparo amoroso hacia su persona. Por eso mismo, en la escena siguiente se va con su padre, que no tiene un lugar donde vivir y mientras busca un departamento para alquilar se aloja en lo de un amigo con el que comparte el gusto por la poesía. Acompañándolo en ese periplo, el padre la toma del brazo para cruzar una avenida por el medio, con el tránsito circulando. Ella se asusta y él intenta brindarle protección, aunque instándola a que se exponga al peligro de verse eventualmente atropellada. En la tercera escena Eva sale de noche con una amiga y unos chicos que conocieron por una aplicación de citas. En un determinado momento, la amiga comienza a besar a uno de los chicos, mientras otro corteja a Eva. Ella, a desgano,

² Nombre cuyo significante histórico remite a la mujer más ancestral del cristianismo asociada al pecado, lo erótico y la transgresión prohibitiva.

consiente el beso, aunque no tarda en morder el labio del muchacho con fuerza hasta alejarlo asustado.



Fotograma de *Tengo sueños eléctricos* (Valentina Maurel, 2022).

Las tres escenas descritas tienen un denominador en común, que subraya lo que acontece en el plano narrativo. Esto es, la configuración formal de la puesta en escena, tanto desde lo visual como en cuanto a la utilización de la banda sonora. En la casa, la cámara fragmenta el espacio enfocando la labor de demolición de una pared interna por la actual pareja de la madre (con el ruido del martillo que golpea sin cesar); observando a las hermanas pelear en planos cerrados y cercanos y los gritos *in crescendo*; haciendo un paneo de la madre mientras da la orden en voz alta de que Eva suelte a su hermana. En la calle, vemos en un plano general al padre y su hija cruzando mal, con el tráfico de los vehículos haciendo ruido y tocando bocina mientras este vocifera en su contra. En la feria, ya de noche, todo es bullicio ensordecedor y movimiento (de cuerpos, de elementos, de cámara). Podemos pensar, por tanto, que la puesta inestabiliza la mirada y la audición del espectador, dando la sensación de una

constante perturbación del ambiente diegético, tanto a nivel de encuadre como en el registro de sonido ambiente apabullante.

Si, como afirma Ahmed (2015: 24), las emociones operan moldeando cuerpos como forma de acción en relación con los demás, la película en cuestión denota desde su título un inconsciente personal alterado, ¿qué sería sino tener *sueños eléctricos*? pero, más aún, ¿a quién refiere tal sensación? ¿a la protagonista? ¿a su padre? ¿al gato negro que se comporta como un catalizador de la energía familiar? ¿o a la misma realizadora en el ejercicio metadiscursivo de su ficción?

Lo cierto es que esa propuesta metafórica se verifica, como dijimos antes, en todo el tejido de la sociedad, como una instancia relacional preponderante que nos permite pensar en la politización que trae el film. Esto es, las relaciones de poder desigual que se inscriben en su trama.

A decir verdad, son varias las emociones puestas en juego que *electrifican*, con una fotografía que baña de azul a los personajes. Una es la pasión erótica, enunciada sin tabúes en la tertulia de poetas y luego llevada al acto cuando Eva queda a solas en el cuarto con Palomo, el amigo de su padre. Entonces se pone en escena una situación de abuso, ya que más allá de la intriga propia de la edad y del despertar sexual que Eva pudiera estar experimentando, se trata de un adulto y una menor. Algo similar acontece con el consumo de alcohol, que le es facilitado por el mismo personaje. Lesmes Espinel (2015), en su extenso trabajo sobre masculinidad y música popular en Colombia, analiza la naturalización del trío alcohol-música-masculinidad: la bebida como objeto de sociabilidad en este ambiente latinoamericano que, desde hace mucho, Teresa Valdés y José Olavarría (1997: 9) señalaron como la “cuna del machismo, discutida versión regional de la dominación patriarcal”.

La masculinidad con la que Eva tiene contacto naturaliza el consumo de drogas lícitas e ilícitas y, evidentemente, la violencia, esa otra emoción que predomina concentrada (no solamente) en la figura de Martín, el padre. Sucede en la escena en la que padre e hijas vuelven de dar un paseo al campo y una camioneta con varios hombres los cruzan en la ruta y les tiran un líquido sobre el vidrio delantero, obligándolos a frenar o más tarde, cuando un hombre choca a Eva mientras camina por la vereda y Martín lo interpela verbalmente al borde de la agresión física. El summum de esta brutalidad se verifica sobre el final del relato, cuando Martín ahorca a su hija hasta casi matarla, lo que hace que Eva decida llamar a la policía para que intervenga y lo lleve detenido. Posteriormente, el intercambio gestual entre padre e hija da un giro que banaliza este antecedente de violencia de género y familiar: Eva sonrío a su padre esposado en el patrullero y él responde con el mismo gesto empático, desdramatizando el acontecimiento previo.

De este modo, el deseo sexual y la violencia vertebran el relato atravesando todos los vínculos en los límites que unen y separan el cuerpo individual y el social (Ahmed, 2015: 34). La salvedad que hace falta señalar es que el grado de responsabilidad frente a estas emociones no es equivalente entre los personajes involucrados y que al observar de cerca se devela una doble y a veces triple asimetría en las relaciones que se tejen. Son todos hombres frente a mujeres, son adultos frente a menores y, por fin, se ve un padre delante de una hija.

Ahora bien, volviendo al planteo de Ahmed acerca de la circulación social de las emociones como parte de un determinado régimen sensible en que estas se producen, la película suscita una afectividad singular, propia de un contexto social en estado de irritabilidad, que podemos asociar al estrés de vivir bajo el signo de la desigualdad neoliberal, cuyos contornos específicos en el país centroamericano la película revela. Una de las formas más idóneas en que lo hace es apelando a una delimitación espacial que alterna entre un adentro y un

afuera, una intimidad (subjetiva, familiar) y una exterioridad (social e institucional); para dejar en claro que en la tensión de ese linde se juega el principio constructivo de su puesta en escena.

II. La rabia que nos atraviesa

En este apartado intentaremos reflexionar en torno al adentro y al afuera en función de la utilización que la película hace de las canciones populares. El inicio del film nos recibe con imágenes de árboles, para luego pasar a instantes más urbanizados, mientras escuchamos una versión en español de “Five Hundred Miles”; el fragmento interpretado por Los Rufos reza “A tu lado regresar”. La versión original trata de un retorno turbulento, de alguien que se quedó sin un peso —“*Not a shirt on my back, not a penny to my name*”—, mientras que la versión en español se presenta como una balada sobre el amor perdido, sobre el ir y venir, sobre retornar porque se ama. Exactamente como sucede con la canción siguiente, el clásico del italiano Peppino di Capri, “Champagne”. Otra vez, escuchamos una canción popular romántica, mientras vemos un hombre rabioso y violento, incluso contra sí mismo, en una señal evidente de lo que Michel Chion (2011) calificaría como música anempática, es decir, que no comparte las sensaciones más perceptibles de la escena, esta que tiene a la violencia como motor principal. Lo que está adentro de los personajes es tenso y crudo; lo que está afuera es amor romantizado.



Fotograma de *Tengo sueños eléctricos* (Valentina Maurel, 2022).

Más adelante, padre e hija, ya después de muchas discusiones, agresiones y violencias, se sientan en una plaza. Al ver a un grupo de tres señores con guitarras, él los invita a tocar “una piecita”. Comienzan los versos de “Vete de mí”:

*Y tú que llenas todo de alegría y juventud
Que ves fantasmas en la noche de trasluz
y oyes el canto perfumado del azul
Vete de mí
yo que ya he luchado contra toda la maldad
Tengo las manos tan desechas de apretar
Que ni te puedo sujetar
Vete de mí
Vete de mí*

En un momento, muy cerca del banquillo de la plaza donde están padre e hija, hay una pelea entre jóvenes, lo que conduce a los músicos a interrumpir la presentación (nuevamente aquí, un ejemplo de la violencia social imperante). El padre, sin embargo, les dice: “no les hagan caso”. Esa es básicamente la misma frase que la madre de las chicas les dice a ellas cuando ve al padre perder el control y lastimarse a sí mismo en la apertura de la película: no hacer nada con ese hecho aberrante, dejarlo seguir sin intervenir y, de algún modo, legitimar su reproducción. Aquí, la música popular deviene indiferente a un comportamiento destructivo, no en el lugar de la celebración o de la broma, sino —una vez más— en el sentido anempático de Chion (2011). La música, podemos decir a razón del argumento esgrimido, contrasta con aquello que vemos. La alegría y la juventud no caminan juntas, solo la juventud aparece; la alegría es reemplazada por la violencia. Pero a todo esto ¿dónde se ubican el padre y la alegría?

El cierre es con el grupo brasileño Mutantes que, si bien está insertado en un contexto del rock psicodélico, interpreta la francesa “Le Premier Bonheur du

Jour”, famosa en la voz de Françoise Hardy (1963), que valora los pequeños placeres y la ternura en una relación amorosa cotidiana, y remite, incluso, a la naturaleza y a los árboles iniciales. La letra describe sensaciones matinales, como la luz del sol y el canto de los pájaros, celebrando la presencia del ser amado como la primera felicidad del día.

Así, nos preguntamos: ¿cuánto de lo que se ve es una crítica, cuánto es la romantización del abuso y cuánto es el simple relato humano? Uno puede decir que el film complejiza las relaciones: la gente “se enoja, grita, insulta. Nos queremos a gritos, a veces a golpes. Así somos, una horda de animales salvajes soñando con ser humanos. [...] La rabia que nos atraviesa no nos pertenece”, como afirma el padre. Otro puede decir que al final hay una crítica por el contraste, por el efecto anempático de Chion, por una relación violenta y afectuosa a la vez. Una tercera mirada puede aún señalar que estas canciones suavizan y alivianan una violencia que quizás no debería ser tan disminuida. Son interpretaciones posibles. Lo seguro es que el horizonte latino premiado es al mismo tiempo aquello que detalla y humaniza lo salvaje, es un estudio social y un retrato que pone lo latinoamericano en la esperada caja de violencia. Una mirada, en definitiva, al pasado, a los colonizadores corresponsables por la cuna del machismo y a las lógicas patriarcales parecería ser lo que San Sebastián premia con su Horizonte Latino.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chion, Michel (2011). *A Audiovisão*. Lisboa: Texto e Grafia.
- Lesmes Espinel, Sergio (2015). *El sublime objeto de la masculinidad: arquetipos y modelos en la música popular*. Tesis de Maestría. Bogotá: Posgrado en Estudios Culturales, Universidad Nacional de Colombia.
- Valdés, Teresa y José Olavarria (eds.) (1997). *Masculinidad es poder y crisis*. Santiago: Isis Internacional.
-

*Leandro Afonso es Profesor, Investigador y Realizador audiovisual. Es Doctor en Comunicación y Cultura Contemporáneas por la Universidad Federal de Bahía (UFBA), con parte del período cursado en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Fue Profesor sustituto en la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA), donde también desempeñó la función de Coordinador adjunto del Cineclub Cinelatino, en el que sigue colaborando. Es Director, Guionista y Productor de, entre otros cortometrajes, *Argentina, Me Desculpe* (2015), *Toda Sombra Parece Viva* (2019) y *Ontem Lembrei de Minha Mãe* (2025). E-mail: lafonsoquimaraes@gmail.com

**Matías Corradi es Licenciado en Artes Combinadas y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral UBACyT con un proyecto sobre el migrante en el cine contemporáneo del Río de la Plata radicado en el Instituto Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino" (FFyL UBA). Integrante del grupo de trabajo CineLat&Pop y del grupo de investigación sobre migración en cine y teatro del S. XXI (UNA). Forma parte de la Comisión Directiva y coordina la Comisión de Estudios Audiovisuales Latinoamericanos de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) 2024-2026. E-mail: matias_corradi@yahoo.com