

“Un cine indispensable”: la retórica de los *márgenes* en la obra temprana de Lautaro Murúa-realizador

por Silvia Woszezenczuk *

Resumen: En el marco de la modernidad cinematográfica regional, cuyas realidades entretejían intercambios internacionales, latinoamericanos y nacionales dirimiendo continuidades y rupturas mediadas por una multiplicidad de propuestas, discursos y prácticas, Lautaro Murúa se erigía reclamando un “cine indispensable” bajo la lupa de una concordancia entre ética-realidad-representación. Sus dos primeras obras como realizador —*Shunko* (1960) y *Alias Gardelito* (1961)— despliegan la relación centro/periferia *dentro* y *entre* ambas películas, poniendo en pantalla lo que él denominó una “estética de la marginalidad”.

Palabras clave: Modernidad, centro/periferia, Lautaro Murúa, “estética de la marginalidad”.

Abstract: In the context of regional cinemas and modernity, which involve national, Latin American and international factors as well as continuities and ruptures mediated by a different discourses and practices, Lautaro Murúa demanded an "essential cinema," which would blend ethics-reality-representation. The center/periphery relationship is seen *within* and *between* his two works as a filmmaker —*Shunko* (1960) and *Alias Gardelito*(1961)— which display what he defined as an "aesthetics of marginality."

Key words: Modernity, center/periphery, Lautaro Murúa, "aesthetics of marginality."

Fecha de recepción: 21 de diciembre de 2015

Fecha de aceptación: 25 de abril de 2016

Aparecer: ser –nacer o renacer- bajo la mirada de otro.

Georges Didi-Huberman

Cuando se trata de remontar las aguas de los *nuevos cines latinoamericanos* del período moderno, nos encontramos con ciertas series que van de a pares: tradición/modernidad; centro/periferia; Primer Mundo/Tercer Mundo; Mismo/Otro: un mundo dicotómico en plena Guerra Fría, en el que cada término del par era definido en la confrontación con el otro, adquiriendo su significación, su valor complementario y su jerarquía. Pero también, un mundo en “trance”, en el sentido en que Glauber Rocha (1971) aplica el vocablo: una instancia que supone la oscilación de un cuerpo social en situación de ser poseído y de poseer; un juego entre una alteridad estructurante y un poder metamórfico. Un mundo al cual los nuevos cines latinoamericanos indagaban o interpelaban, denunciaban o testimoniaban, abrazando la impronta autoral; un campo de batalla en el cual se procuraba hacer efectiva la fórmula sartreana de la destotalización-retotalización, con el objetivo de cobrar identidad.

En términos generales, esas miradas que circularon desde la segunda mitad de los años '50 hasta el viraje de los '70, pusieron en pantalla la tensión sintomática de una transformación expresiva, estética e ideológica, que exploraba modos de representación acordes con un nuevo paradigma de realidad, dando cuenta de un proceso mayor, extra cinematográfico, que se inscribía en el marco presente de un real histórico conflictivo en el que la Revolución cubana, la muerte del Che y los procesos de descolonización, facultaban el pensamiento y la praxis en función de un cine de emergencia. Esta “emergencia” —en su doble sentido de urgencia y desvelamiento, pero también de renacimiento creativo—, situó la salvaguarda de la identidad en peligro en los puntos suspensivos de una “negación de la negación”, ya sea: como deseo o como destino perentorio e ineludible; como conciencia o como acción; como cambio o como revolución. Permeable, exhibía su propio desplazamiento crítico: ponía en foco a la *otredad*,

señalaba las contradicciones y reconfiguraba el espacio de los *márgenes* como lugar de malestar, de compromiso o de escritura de lo posible.

¿Cuál era el camino a seguir? Explícitas o implícitas, las respuestas hacían a las confrontaciones ideológicas. El visionado de un corpus extendido de las películas realizadas en el período, permite postular junto con Isaac León Frías (2013) que no todos los nuevos cines latinoamericanos acoplaron vanguardia estética y radicalización política militante, ni se alinearon en un proyecto continental —homogéneo y consensuado— como realidad orgánica. A tal efecto, consideremos que al menos cuatro “almas” habitarían el período, “el alma Beckett del sinsentido, el alma Kennedy de la Alianza para el Progreso, el alma Lennon del *flower power*, el alma Che Guevara de la rebeldía revolucionaria” (Terán, 2004: 74): visiones de mundo con temporalidades propias, que convivieron o pugnaron dibujando los paisajes de la modernidad en consonancia con los escenarios nacionales, sin que efectivamente se vieran todas reflejadas en el cine regional. Se abría pues, un debate no sólo acerca de las condiciones de posibilidad y el alcance del cine como instrumento, medio o manifestación artística propiciatoria de una “toma de conciencia” sino, también, acerca de la relación del cineasta con el pueblo y el individuo que pretendía representar y de la forma apropiada para representarlo. De todos modos, pensar *con* el cine no implicó que se instalara una polémica al interior del cine, para trazar la frontera que separaba a los contendientes.

Los modelos expresivos devinieron bajo la impronta del cuestionamiento a lo dado. Si analizamos los índices ‘textuales’, se puede advertir en las obras de la modernidad cinematográfica latinoamericana, las maniobras discursivas que dan cuenta de las mediaciones, filiaciones, apropiaciones selectivas o reformulaciones de los vectores del arte y el pensamiento, transgresores del orden hegemónico, que traspasaban las fronteras nacionales poniéndose en juego con políticas, prácticas y realidades propias. Paulo Paranaguá nos habla de un diálogo de “influjos venidos desde afuera” (2003: 19); de una hibridación

“producto de una serie de impulsos, a veces convergentes y otras veces divergentes” (2003: 205). Una “relación dinámica de atracción y rechazo”, es sostenida por John King (1993: 108), mientras que Shohat y Stam (2002) consideran que el intercambio estético siempre se produce en dos direcciones. Shohat y Stam anotan, asimismo, que los cineastas tercermundistas, si bien en sintonía con el cine internacional, buscaron la consolidación de un cine nacional reescribiendo sus propias historias, tomando control sobre sus imágenes y desplegando la polifonía de sus voces, explorando una amplia gama de estrategias y estéticas alternativas.

Todos los caminos conducían a Roma pero ningún camino tenía un destino cierto en la Latinoamérica de esos años [...] Pienso que aún en aquellos países latinoamericanos de preponderante cultura europea, la necesidad de percibir ecos propios, miradas y latidos que respondieran al carácter particular de esos pueblos, que surgieran de la propia experiencia histórica, de las maneras de ser, hablar, vivir o morir, pugnó por marcar un propio estilo, una propia manera de narrar o de mirar el mundo y las cosas de su propio mundo (Sanjinés, 2002).

Esa “necesidad de percibir ecos propios” estuvo fuertemente marcada. En un principio fue la Teoría de la Modernización, que propugnaba un proceso paulatino de adaptación de las sociedades tradicionales subdesarrolladas, a la dinámica desarrollada de la industrialización según el modelo capitalista: se consideraba que la marginalidad de amplios sectores de la población, excluidos de la economía formal y del desarrollo social y cultural, era una etapa transitoria. Si “de 1930 a 1960 el populismo es la estrategia política que marca, con mayor o menor intensidad, la lucha en casi todas las sociedades latinoamericanas” (Martín-Barbero 1987: 174), ésta estaba ligada al desarrollismo concebido como un avance objetivo de crecimiento económico y democracia política; y si bien hubo un considerable progreso industrial y económico, también quedaron expuestas las contradicciones y los fracasos del sistema. A medida que avanzaba la década del '60, se fue afianzando la idea de un ordenamiento

mundial de tipo centro/periferia, basado en una condición de subalternidad, dependencia y subdesarrollo, desplazando el eje del problema a una cuestión política que exigía una ruptura con el imperialismo y también con las burguesías nacionales: la marginalidad no era un fenómeno transitorio, sino un elemento estructural de la propia dinámica de acumulación del sistema capitalista. La Teoría de la Marginalidad se fortaleció en el campo de disputa de estos dos paradigmas en conflicto.¹

Si nos situamos en Argentina, encontramos desde temprano a “las dos Argentinas”, una vez más, tropezando entre la proscripción del peronismo y la traición frondizista, la vulnerabilidad democrática ante el golpismo y el sabotaje partidario subterráneo, la modernización como problema técnico y la dependencia como cuestión política; debatiéndose entre un izquierdismo en busca de Pueblo, un populismo anti-intelectualista y un conservadurismo que unificaba las figuras de Lennon y el Che, atentos a la Doctrina de la Seguridad Nacional. Frente a una clase política impotente y claudicante, el cine llevó a la pantalla un real que había sido silenciado, exponiendo el constructo compositivo de la realidad, revelando las fisuras y la incompletud de esos “cuerpos” (el colectivo y el individual) hasta el momento representados habitualmente como monolíticos, según los parámetros del cine clásico; proyectando una configuración de entornos en los que reina la precariedad, la soledad, el tedio, el aislamiento, la frustración, la traición y la muerte.²

¹ Para mas datos sobre estas tres teorías, ver: Bennholdt-Thomsen, Veronika y Anneliese Garrido (1981).

² Anota Lusnich (2005: nota i) que del complejo conglomerado de realizadores que comenzaban a trabajar en los años sesenta fuera del aparato industrial, se sostuvo que Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn y Manuel Antín, transformaron en acto la postura centrífuga de la clase media alta y de ciertos sectores intelectuales circulantes luego de la caída del peronismo en 1955. Esta postura aparecería expresada en el uso productivo de ciertos modelos vigentes en Europa luego de la segunda posguerra y en un supuesto distanciamiento evasivo de la representación crítica de la realidad inmediata. Por otro lado, se pensaba que Fernando Birri, Lautaro Murúa, Simón Feldman, David José Kohon, Leonardo Favio, coincidían en una disposición inversa, aunque no homogénea, orientada a la lectura del presente histórico y a la elección de las diferentes versiones de la poética realista, como medio de expresión.

En este turbulento contexto de los inaugurales años '60 y de cara a una concordancia entre ética, realidad y representación, que iba dirimiendo continuidades y rupturas en el campo cinematográfico, es que Lautaro Murúa, actor chileno radicado en la Argentina desde 1954, se erige reclamando “un cine indispensable”: un cine testimonial, que “le robe a la realidad” y descubra a cada uno su propia imagen, bajo la premisa de que “el hombre no puede vivir sin libertad y sin dignidad”. Así dirá en una entrevista (Mogni, 1963): “La misión del creador argentino es ayudar con todas sus fuerzas a la ubicación de la masa nacional, de todo el pueblo (y en lo posible de todo el continente) en la lucha por una realidad que le ha sido escamoteada durante cientos de años, favorecer con su arte la tarea de liberación”. Y agregará: “Debemos comprender que nuestra industria es la de un país subdesarrollado. Usted me pregunta si esto crea una estética de la marginalidad y yo le respondo que sí. La hay en todo el mundo. Yo insisto en que debemos hacer filmes que nos correspondan, quizá semi documentales, y que resulten atractivos por su enorme cuota de verdad”.

Este trabajo abordará comparativamente las dos primeras películas de Murúa como realizador —*Shunko* (1960) y *Alias Gardelito* (1961)—³, partiendo de la premisa de que su “estética de la marginalidad” concibe una adecuación del estilo al tema, en la que los *márgenes* son configurados como una dimensión descentrada y de riesgo, habitada por una *otredad* que difícilmente pueda escapar a los determinismos sociales sin alcanzar clara conciencia de su situación y de la necesidad de una acción transformadora conjunta. Asimismo, con su narrativa espiralada, Murúa actualiza la relación centro/periferia *dentro* y *entre* estas películas consecutivas, concibiendo *márgenes* y *marginalidades* distintas en cada una: ambas, dan cuenta de ello desde el título mismo,

³ Ambas películas guionadas por Augusto Roa Bastos, son transposiciones de obras de autores contemporáneos: la novela *Shunko* de Jorge Ábalos, editada en 1949, pero que relata recuerdos que nos sitúan en 1933; el cuento *Toribio Torres, alias 'Gardelito'* de Bernardo Kordon publicado en 1956.

agenciando un desplazamiento que sitúa al espectador en el corazón de los temas problematizados, de cara a los jirones de la identidad individual y colectiva, que exhibe la vulnerabilidad del ser y la fragilidad del bien. Tanto en *Shunko* como en *Alias Gardelito*, la idea del *doble* estará presente, íntimamente relacionada con la tesis que enfatiza la urgencia de una toma de conciencia como potencia superadora de lo catastrófico. Se perfilan, entonces, como lugar de encuentro y de conflicto, que reclama una puesta en crisis de la mirada hegemónica proyectada sobre lo real.

En este punto, resulta imprescindible detenernos en dos conceptos fundamentales: la idea de *margen* y la de *otro*. Siguiendo a Christian León (2005), en la base de estas representaciones se halla implícita una estructura binaria que reduce a los *sujetos de los márgenes* subordinándolos a la dimensión hegemónica, marcada como originaria. El término *margen* es el contrario dialéctico de términos como *sociedad, institución y racionalidad*; es un concepto construido dentro de una serie de polaridades opuestas y complementarias propias del pensamiento moderno: inclusión/exclusión, funcional /disfuncional, orgánico/inorgánico. En los márgenes, estaban situados los sujetos que no habían alcanzado una plena modernidad, llámese racionalidad con arreglo a fines o autoconciencia de clase. Los *otros*, marginados o marginales, son aquellos que ‘escapan’, que no pueden ser precisados, que permiten ser diferente. Desde esta perspectiva que los instauraba como carentes de voz y palabra legítimas, fueron mediados en función de un ideal de redención social para integrarlos en instituciones modernas como el pueblo, el Estado y la nación, del mismo modo que fueron comprendidos en función de las narrativas del progreso presentes tanto en el discurso desarrollista de la modernización como en el discurso humanista del socialismo. “En tanto que cara oscura de la propia modernidad, la posición marginal es legible desde su propia subalternidad, capaz de interrumpir la narrativa del Estado-nación moderno” (León, 2005: 12).

Según Manuel Delgado (1999: 114),

Marginal no quiere decir, no obstante, *al margen*, en el sentido de en un rincón o a un lado de lo social. “Margen” quiere decir aquí “umbral”. El marginal se mueve entre dos luces, al alba o en el crepúsculo, anunciando una configuración futura o señalando el estallido de una estructura [...] El umbral o margen no está en una orilla de lo social, sino en el núcleo de su actividad. El marginal -léase ser liminal o liminoidal- se halla en ese centro mismo de lo social, puede vérselo con frecuencia constituyéndose en el corazón mismo de lo urbano.

Así definidas de manera relacional, estas nociones implican un lugar difuso y fluctuante, en el que la transgresión de las reglas dadas que gobiernan a la comunidad, constituye una variable característica en las distintas situaciones de marginalidad; variable que podría ser asumida como formas de resistencia.

De *Shunko* a *Alias Gardelito*, sin concesiones



Shunko (Lautaro Murúa, 1960)



Alias Gardelito (Lautaro Murúa, 1961)

“Shunko” es una voz quichua que refiere a “el más pequeño”, pero el nombre no sólo funciona como apelativo de uno de los personajes principales sino que, fundamentalmente, instaura el cronotopo contemporáneo y periférico, habitado por una comunidad rural originaria oriunda de Santiago del Estero, marcada por la exclusión geográfica e histórica, étnica y cultural, sociopolítica y económica. Y más aun, “Shunko”, por un lado señala y connota el problema de la niñez abandonada a la precariedad; por otro, resulta el especial acento del grupo coral de los niños y el personaje que compone el dúo con el maestro a lo largo de todo el relato. Es, así, la encarnación y el testimonio de una otredad heterogénea en conflicto y en diálogo, constitutiva y constituyente de una identidad invisibilizada: sujeto y objeto, Shunko es el *doble* del maestro y del espectador: ese que nos mira convocando nuestra mirada.

En el mismo sentido, “Alias Gardelito” configura un espacio de margen urbano porteño que cita al tango; pero también de marginalidad, en tanto refiere a la

modalidad policial típica de indicar el uso de apodo entre los delincuentes. Como juego de *doble* que se establece entre una *mismidad* y una *alteridad*, es el nombre que se da a una persona en vez del suyo propio y que, generalmente, alude a algún defecto, cualidad o característica particular que lo distingue. En este caso y a diferencia de la obra de partida, el nombre real del personaje principal es borrado denotando fuertemente su incompletud y su alienación; pero sobre todo, fundando su imposibilidad de *ser* sino como ficción de signo delictivo. Por lo tanto, "Alias Gardelito" remite, además, al tema que problematiza el film. A partir de aquí, la imagen audiovisual de las dos películas, va desnudando su fantasmática en el *entre* de un sujeto barrado y la sociedad incapaz de contenerlo.

Shunko despliega la experiencia de un maestro en una zona rural aislada y pobre en la mesopotamia santiagueña del interior argentino, desde que llega para hacerse cargo de la "escuelita que está tan a la intemperie", hasta que parte. Es un relato en tres macrosecuencias, que plasma el proceso de aprendizaje mutuo que realizan el maestro y los niños/comunidad: un tiempo de confrontación de fuerzas, en el cual la autoridad, la desconfianza y la extranjería establecen una distancia temerosa, de manera tal que el conocimiento es impartido desde el maestro hacia los alumnos; un tiempo de receptividad, reconocimiento y acercamiento, que empieza a darse a partir de un dato de la realidad (el maestro cura la mano del herido) y otro del orden de lo mítico (el ritual nocturno en ocasión del eclipse), hechos que rompen la barrera que los alejaba hasta el momento; un tiempo de intercambio y flujo de conocimientos, confluencia de fuerzas y acercamiento afectivo permeando las relaciones, que se pone en movimiento con el accidente de Shunko y la construcción de la escuela, hasta alcanzar el clímax con la muerte de Reina, la amiga de Shunko. La *afección*, entendida como la posibilidad y capacidad de afectar y ser afectado, atraviesa todo el film y busca alcanzar al espectador por mediación del maestro.

Se podría afirmar que *Shunko* acusa una filiación neorrealista aunque, también, declara un modelo formal fácilmente adjudicable a la modernidad

cinematográfica. No obstante, si nuestra mirada deambula entre los pliegues de nuestra propia Historia en tanto realidad periférica y subalterna, veremos que Latinoamérica está genealógicamente surcada por la problemática indígena, lo que añade ese plus expresivo y semántico distintivo a una película que porta ciertos rasgos de transnacionalidad, no sólo por la procedencia de su director, sino también, porque el alcance del tema excede fronteras determinadas. Históricamente, esta vertiente ha estado ligada a diversas corrientes nativistas y nacionalistas que, como movimientos culturales, sociales e ideológico-políticos, tuvieron su apogeo entre 1920 y 1970 en toda la región, impulsados tanto por artistas e intelectuales humanistas no indígenas, como de la mano de políticas estatales de transculturación homogeneizadora y colonización interna, en función de los programas nacionales de desarrollo. Este punto de vista, ajusta el foco sobre un margen de raigambre indígena tradicionalmente transitado desde un registro antropológico, no siempre documental, muchas veces ficcionalizado o apelando al exotismo. A partir de esta consideración contextual, es que podemos abordar más eficazmente la complejidad compositiva de *Shunko*, penetrar su diálogo intertextual y advertir el gesto que antecede los futuros trabajos de Sanjinés, de Prelorán y Gleyzer.

“Qué se le va a hacer... Principio tienen las cosas”, le dice el comisario Gaitán al maestro, como convite para cruzar el miserable umbral de lo dado, aunque el matiz de la aventura está instalado de antemano, en los títulos. Desde la apertura del film, el espacio dramático marginalizado, se construye audiovisualmente desde una matriz genérica híbrida que retoma al *western* en la confluencia destacada por André Bazin (2008: 252), como una ética de la epopeya y de la tragedia. El maestro portador de la ley, el saber y el mandato de la “civilización” desciende a un inframundo en un sulky guiado por una suerte de Caronte. La frontera polvorienta, pedregosa y escarpada resulta insensible a la mirada alarmada del maestro, y exhibe las huellas de la muerte con una cruz a la vera del camino, a la luz de un sol implacable. Pero: la figura-sombra que acompaña el trayecto de la carreta con su guitarra a cuestas, ¿a quién remite

con ese dejo destinador? ¿Demasiado siniestra para evocar a un aedo, testigo y memoria? Es una figura a veces discreta y siempre inquietantemente ubicua a lo largo de todo el film, que bien podría referir a *Thánatos* por la forma en que la sombra es separada del cuerpo, poniendo en juego la dinámica de un sistema que muestra y oculta en la misma operación. Con un movimiento a modo de posesión ineluctable del cronotopo marginalizado —que acontece ya sea por el desplazamiento de la sombra o por el barrido de la mirada del personaje, que luego se nos revelará ciego— se genera un *campo imaginario* que tensiona los límites del cuadro.

Lo cierto es que la música reenvía, en su sincretismo, al *western* —por la melodía de base— y a lo sagrado —por las campanadas—, en una especie de diálogo que se imbrica con un contrapunto visual: un negro pleno en el que se inscriben los títulos en blanco, fragmenta la pantalla recortando las imágenes en la suspensión momentánea del movimiento, alternando el recorrido del sulky con el del supuesto aedo primero, y luego con los niños y adultos del lugar, que miran a cámara como en las antiguas fotografías de los indígenas en la época de la conquista del “desierto”.

Este recurso expresivo que abreva en el documental y en la fotografía, pone de manifiesto el debate contemporáneo sobre el *realismo*. No escamotear al pueblo, exhorta el Manifiesto de Santa Fe (Birri, 1962) del cual rescatamos estas palabras: “El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro [...] Problematización. Cambio: de la subvida a la vida. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine”. Sin embargo, *Shunko* es una ficción que no sólo pone en pantalla el subdesarrollo encarnado, en parte, por los propios sujetos de los márgenes, sino que Murúa se cuida muy bien de no recurrir al melodrama o al exotismo, consecuente con su propósito de registro semi-documental. En todo caso, el

estatus de la película se configura en la relación entre transparencia y opacidad, en la tensión de los mecanismos de producción en tanto acontecimiento, interrogación y experiencia de lo real.

Retomando a Bazin (2008: 254), un género como el *western*, en el cual “la necesidad de la ley nunca ha estado más próxima de la necesidad de la moral; jamás tampoco su antagonismo ha sido más claro y más concreto” al punto de virar la epopeya en tragedia, necesariamente es un llamado a la re-flexión política que sustenta el horizonte de posibilidades fácticas de ese estado de subdesarrollo y margen. La clásica visión de mundo que reproduce el género con la dicotomía civilización/barbarie, encuentra en *Shunko* su equivalente en la dupla “puebleros”/“indios salvajes”, lo que supone en el segundo caso, el uso irónico por parte del maestro, de un apelativo peyorativo habitual para connotar a esa otredad marginada a la que debe alfabetizar.

La fundación del sistema educativo en la mesopotamia santiagueña, tuvo el objetivo de erradicar “*la quichua*”, de castellanizar incorporando el idioma del “progreso”. “En el fondo del nacionalismo de la lengua hay problemas de poder, categoría, política e ideología y no de comunicación o siquiera de cultura” (Hobsbawn, 1998: 120). Desde esta perspectiva lingüística, se pone de manifiesto un perfil polifónico, dialógico y heteroglósico que marca fuertemente la narración fílmica. “*La quichua*” y “*la castilla*” se inscriben como diferencia y discontinuidad, pero también como lugar de relaciones posibles: se le otorga voz propia a los personajes nativos, el maestro aprende y habla la lengua nativa, los parlamentos en quichua son confirmados y revelados semánticamente por la utilización de subtítulo. Pues si en el nivel simbólico, el discurso de la diferencia es un discurso espinoso que implica relaciones de poder, el film intenta la progresiva visibilización de la problemática de una razón representacional marginada.

El imaginario colectivo mítico de la comunidad, en su punto más llamativo a este respecto, acontece cuando trastocando el frío cientificismo occidental, el relato

del eclipse es expuesto en su lengua nativa y en boca de la sabia Ishi, como una historia amorosa y solidaria de eterno retorno, de la cual el maestro se apropia. En contraposición, el discurso hegemónico es deconstruido a partir de la caricaturización de las maestras del pueblo, de la carnavalización del acto escolar, de la evidencia de una doble moral que trasluce que “algunos, son más iguales que otros” (guardapolvos grises en vez de blancos), de la burla de Shunko ante la estatua del “fiero” de Sarmiento y, por último, de las palabras del maestro revelando el lugar común de una investidura normativa: un mandato paradójico que redundando en que sus alumnos, que “ya saben aprender y enseñar” en los términos que supone el poder centralizado, ahora sí sean considerados “útiles a la República”. Otro punto relevante que abona la idea de las polarizaciones, lo encontramos en la referencia a la pintura de Raúl Schurjin, cuando en un intertexto que cita visualmente a las *Costeritas*, Shunko manifiesta su disgusto por “ese hombre, porque lleva corbata y zapatos”, e inmediatamente Reina se mira los pies desnudos.

Es por eso que superando el nivel referencial de la película, cuya condensación sería el tema de la educación y de las condiciones de vida en los márgenes, es menester examinar otros horizontes, procurando adjudicar significados menos literales. Siguiendo los niveles interpretativos propuestos por David Bordwell (1995), un significado conceptual explícito, transparenta la idea de que la educación es un punto de apoyo necesario, de que vale enseñar aprendiendo, de que el pensamiento mítico es una vía de conocimiento por derecho propio y de que la acción mancomunada puede ser el comienzo de una transformación de lo dado. Corriendo el velo de lo implícito, veremos que se pone en tensión la relación entre legitimidad, ética y moralidad, revelando valores ideológicos que abisman hegemonías y absolutos; denunciando ese no querer verse desde la mirada del otro, desde los ojos de la diferencia desnuda pero digna: “Son puntos de vista”, dice la maestra, desde un esquema en el que el *otro* es construido como objeto de análisis subalternizado, deshumanizado y desubjetivizado. Un paso más nos lleva a atribuir el significado sintomático del film: en este punto, la

figura de las víboras adquiere todo su valor simbólico, como fuerza de destrucción en un medio hostil y principio del mal inherente a todo lo terreno. Si las víboras son las causantes de la muerte de esos niños expuestos a la indiferencia del Poder; de esa alteridad que sólo puede contentarse con estar “durando”; entonces, resulta que “víbora” y “potestad indiferente” son la misma cosa: “Mataremos a todas las víboras del mundo”, dice el maestro. Y aunque parezca que el enunciado se diluye en una visión amarga entre metáfora y metonimia, una enunciación semejante en los años sesenta, declara la imposibilidad cierta de una reconciliación con el subdesarrollo, anticipando las acciones revolucionarias que tendrán lugar a corto plazo en el país.

A nivel de la estructura narrativa y espectacular, hay un orden temporal que adquiere su forma por encabalgamiento de recortes de la historia que van conformando un recorrido de serie de series, como si fuera una cartografía de descripciones y situaciones que nos entrega un imaginario cultural periférico y un espacio dramático de exclusión, sólo resignificados a partir, no tanto de la educación como tal, sino de la dinámica transformadora del maestro. Este orden y esta duración en el ritmo narrativo, son sólo interrumpido por un flashback motivado por Reina, que repone la muerte de su amiga Ana Vieyra para redondear el sentido poético de la quema del libro de lectura de ésta, anticipando un destino común entre las dos niñas; y por la introducción de un montaje alternado que enlaza la instancia del viaje escolar al pueblo, con el prelude de la muerte de Reina.

El espacio, también se nos presenta fragmentado e incompleto.

El lugar que condensa toda esa geografía de margen, “lugar desolado y feo” que suscita un “no sé cómo pueden vivir aquí!” en boca de la maestra del pueblo, es el predio que corresponde a la escuela. Y si bien la civilización siempre está presente en la figura del maestro, cruzar la frontera para acceder a los beneficios del progreso, delata al interior de ese margen incierto dado por la puesta en

forma, la magnitud de un tiempo suspendido y un cúmulo de carencias. El interior de las viviendas de los personajes principales, tampoco se muestra más que como pincelada de claroscuro opresivo, aun para los momentos de descanso. Por un lado, el tratamiento de la imagen acusa un registro genérico que tiende a la restitución de la relación de los personajes con el entorno natural y humano (paneo, travelling, planos de conjunto, planos abiertos); por otro, los planos de implicación son escasos y progresivos, hay un trabajo fuerte con la proxemia y con el contrapicado e, incluso, los encuadres más cerrados sobre los personajes, tienen función dramática. El plano sonoro combina la música leitmotiv, con música diegética folklórica tocada y cantada por el ciego, y música no diegética sincrética de estilización folklórica, típica de Waldo de los Ríos.

Shunko, con todo, tiene cierta visión reparadora que hace pie en una anticipación de futuro esperanzador. La puesta en movimiento de una conciencia solidaria entre los sujetos de ese margen, la vivencia de que la intensidad de la experiencia crea lazos y de que “nada muere del todo”, la expansión de la mirada por el intercambio de afectos y conocimientos: todo eso propone el nacimiento de un nuevo orden y apunta a permanecer más allá de la promesa de regreso del maestro. El cierre del film, vuelve a poner en relieve la presencia de los niños no actores, afirmando la idea de un cruce entre documental y ficción. Y eso, para que nos quede bien claro el estatus de realidad, de lo que acabamos de ver.

El tiempo es un constructo heterogéneo; nunca es uno y universal; hay lugares en los que el tiempo importa según una teleología que no acepta alternativas. Más allá de la experiencia subjetiva en su expresión diversa y considerándolo en su inherencia espacial, el tiempo de la modernidad no es el mismo en el *centro* que en la *periferia*. En *Shunko*, en ese ‘patio trasero’ de la mismísima periferia tercermundista, la temporalidad cíclica es la del ritual, la de la espera y la carencia, la de la ausencia y la muerte temprana. Incluso, la clave tonal que predomina —mayor, alta— es la de la instancia de la toma de conciencia alumbradora. Al comparar *Shunko* con *Alias Gardelito*, salta a la vista que Murúa

pone un acento positivo en ese margen campesino de la primera, apostando a una praxis que transfigure las condiciones de posibilidad para la emergencia de una vida digna. Pero el cronotopo urbano en el que sitúa la acción de su segunda película, es sórdido y no presenta vías de escape, como lo certifica el uso predominante de la clave tonal mayor, baja. Ya desde el comienzo, queda planteado un diálogo que compromete polaridades y contrastes, lo alto y lo bajo, lo grave y lo agudo, las luces y las sombras.

Alias Gardelito retoma el *film noir* mestizo, conformando un espacio periférico pero, también, de una marginalidad delictiva que excede las barreras contaminando todos los estratos sociales. Destacan como elementos centrales que van a definir las elecciones narrativas, estéticas y formales en este género: la relación con el presente histórico, la creación de atmósferas de cuño expresionista y la ambigüedad sobre la que se asienta la producción de sentidos (Herederó y Santamarina 1996). ¿Cuáles son las “verdades” que pugnan por atravesar las “tinieblas”? Del campo a la ciudad, Murúa pone en pantalla el síntoma de una sociedad en descomposición, las contradicciones éticas que esconde la alineación acelerada con el desarrollo capitalista, el diagnóstico de un sujeto social subterráneo y escindido tratando de demostrar su existencia borrosa, como parte de un sistema que se empeña en mirar hacia otro lado.

Es la historia de Toribio Torres un muchacho de arrabal porteño —a quien algunos amigos llaman burlonamente Gardelito— desde que se inicia en la delincuencia hasta que es baleado y arrojado moribundo a un basural. La estructura narrativa se despliega como cuadros de una exposición, distribuidos en tres macrosecuencias cada una con agones en los que el juego de dobles se multiplica conformando un entablado de traiciones. Si en *Shunko* las relaciones interpersonales tendían hacia la horizontalidad, en *Alias Gardelito* se plantea la feroz jerarquía del poder que socava la fragilidad del bien y evidencia la seducción turbia del mal. El periplo de Toribio se nos entrega, entonces, siguiendo tres momentos que podríamos catalogar como de aprendizaje (hasta

que deja el conventillo), de práctica (hasta que se reencuentra con Fiasini, el jefe del grupo) y de insubordinación (hasta que lo matan). Cabe señalar que cada una de las macrosecuencias tiene a una figura femenina que va dando la pauta de la evolución del personaje principal. Pero no hay puesta en crisis de estos personajes femeninos, sino que funcionan a modo de arquetipos compositivos. Así y consecutivamente: el proxeneta que victimiza a la vecinita ingenua (Eva) contra su voluntad, el ladrón que se aprovecha de la prostituta (Margot) que vive en la misma pensión, el gigoló secretario de la mujer (Pilar) del capo mafia.

La película tiene como marco el basural al cual es arrojado Gardelito agonizante, mientras que el derrotero del protagonista se desarrolla a partir de un flashback que nos introduce en la fábula mediada por una voz yo, que luego identificaremos como la suya. Además de la cámara, esa muerte tendrá a un ciruja como testigo, lo que acrecienta el grado de soledad en un oxímoron audiovisual: un "alias" es un mote sesgado, que atribuye una identidad que no puede ser asida; pero al mismo tiempo, el basural como espacio extremo de margen, no sólo es un lugar de desechos, es también el cronotopo de los "nadie", con ellos se vacía el sentido de la palabra "desarrollo". Aun más, el ojo de la cámara nos instala en tres vectores de mirada: dos que nos configuran como espectadores distanciados y como dobles del ciruja, testigos indiferentes del drama; al tiempo que desde el punto de vista del protagonista, accedemos a su impotencia y a la reposición de los hechos.

"Desde un principio odié a Fiasini. Era lindo odiarlo y querer ser como él. A veces, el odio une más que la amistad", tal es la tesis fallida de Toribio. Con el flashback damos de lleno con una *imagen-tiempo* que nos guía en ese descenso de Gardelito a los infiernos, ya que la enunciación supera la instancia subjetiva lisa y llana de una *imagen-recuerdo* o de un monólogo interior y, en tanto confesión ciega, no admite ser pensada como una revisión del pasado acaso motivada por una *anagnórisis*. Se instala, así, una tensión que pervierte permanentemente la mirada del espectador con un juego de puntos de vista, que

se regodea con composiciones falso subjetivas que combinan cámara, textura, iluminación y sonidos generando ambientes enrarecidos que traducen desgarros internos; un saber, ver y oír en diálogo enigmático entre personaje, narrador implícito y espectador.

El *agón* de Toribio —al igual que el del maestro de *Shunko*— es con el contexto todo y consigo mismo. Esto se ve muy bien en las escenas en que las apariencias conjuran lo onírico, lo furtivo, lo psicológico y lo mítico, en un prisma distorsionado a través del cual percibe el mundo y se ubica transversalmente: los acercamientos a la vecina, a su familia, a su infancia, a Gardel y al boxeo, a los que esperan en la estación de Retiro el “tren” de una vida que no ha de llegar. Toribio habita un *no-lugar* de ese espacio marginal. Aunque el contrapunto de picados y contrapicados que rige la película lo coloca en el esfera simbólica de lo que él quisiera alcanzar, esa quimera de cima exitosa se dirime en la escena final, en la estación de trenes, en una horizontalidad con la que no le es posible identificarse. En esa escena comprendemos que Toribio —a diferencia del maestro de *Shunko*— siempre ha estado parado en un umbral sin poder transponerlo, a pesar de que la mostración de su salida al mundo cierra la primer macrosecuencia.

El umbral tiene un significado simbólico-metafórico en el que el tiempo parece no tener duración; se trata del instante decisivo de crisis y ruptura vital que comporta cambios o decisiones fundamentales en la evolución de los personajes. Toribio siempre transita umbrales: las estaciones de tren, el puente del arrabal, el puerto; cruza puertas que sólo lo devuelven al mismo lugar de “parásito” en la senda de “avivarse”. En la escena de la cena familiar, en un plano de conjunto que lo posiciona desencuadrado y de espaldas, su tío nos da la clave desde el centro del cuadro y en foco: “Te recogimos de la basura y seguís siendo un ciruja. Vivís de las sobras como tu padre”. Aunque un primer plano frontal de Toribio nos dice que acusó recibo de lo dicho, el fatalismo de

ese “el pobre no tiene la culpa” de la tía, lo habilita a seguir sin cruzar el umbral del basurero y a renegar con sorna de una toma de conciencia que lo empodere.

Si Shunko ve cada día acrecentada su percepción del mundo desde el árbol de la escuela, Toribio no atina sino a recordar a ese muñequito de trapo que alguna vez encontró entre la basura y que su padre le arrebató violentamente. A diferencia de lo que sucede en *Shunko*, Toribio se forja un futuro que está en el pasado, ya sea por el hecho de actuar un personaje con ínfulas de ser cantante de tango en el momento de la retracción de la radio y del género, como de parasitar y vivir de las sobras para menguar su hambre. Asimismo, la película remite claramente a la época anterior al golpe militar del 54 y a los nazis acogidos durante el peronismo.

Con todo y aun siendo un registro ficcional, tampoco esta película denota naturalismo ni exotismo ciudadano. Si nos detenemos en el constructo espacial, notamos que la ciudad aparece sólo como un telón de fondo contra el que Toribio asoma como parte del decorado, asimilado a un paisaje que a pesar suyo no le pertenece, y que la cámara funda anclando el sentido en lo distintivo de la Plaza de Mayo y la del Congreso en su carácter de centros del poder político, económico, religioso y legislativo. El arrabal, en cambio, es lo que Toribio desprecia porque le devuelve la imagen de sí mismo y la imposición del sacrificio de un trabajo decente. Pero sea cual fuere, una geografía imperfecta, fragmentada y parcial, es la que rige todos los espacios de la película; sean exteriores o interiores, urbano o arrabal, los espacios cuentan como lugares de tránsito para la transa, el engaño, la traición y la estafa.

En esta película, Murúa vuelve a usar el sonido y los planos cerrados apuntando a una construcción espacial dramática y a una conformación psicológica de los personajes. La iluminación abona el mismo sentido y tiende a delimitar a los personajes a modo de caché o a presentarlos sólo como siluetas, manchas, masa que se mueve en la oscuridad: curiosamente, la noche de esta ciudad de

la modernidad latinoamericana, tiene demasiado pocas luces de neón. En ese margen, Gardelito no es sólo parte de la masa marginal del capitalismo que avanza sino que es un engranaje, activo pero descartable, para su funcionamiento eficaz. Aun cuando se perciba la génesis de su anomia en la imposibilidad de resignación a la miseria, la falta de conciencia que lo motiva en una obstinación impune y preanuncia la inminencia de su derrota; es un personaje que en ningún momento genera empatía.

Lejos de la moral del trabajo y en la creencia de ser “muy vivo”, Gardelito no tiene siquiera la ética del delincuente: golpea invariablemente al que supone más débil y actúa incitado por la pulsión de una carencia siempre insatisfecha. Si lo que manda en Toribio es una ambición encandilada con la que se estafa hasta a sí mismo, la motivación de su amigo Picayo, es la de un Judas resentido por el maltrato humillante que recibe; Picayo es “vivo” y calculador. Lo cierto es que cuanto más cree Toribio que asciende, cuanto más alucina que se afirma en el dominio de los diversos contextos en los que se mueve, menos advierte el rol que le compete y las probables consecuencias de su desmesura. Es un verdadero “paria”: “Vos siempre estuviste sólo, pibe, sin confiar en nadie y sin que nadie pudiera confiar en vos”, es la sentencia de Fiasini, porque es que hasta para el delito “la unión hace la fuerza”.

Solamente cuando se siente aterrado por el desamparo sale en busca de Picayo para ofrecerle “el desquite”. Pero Toribio es un “cuentero” en el que no se puede confiar aunque los primerísimos planos nos aseguren que el vértigo de la transgresión lo ha quebrado. Aun así, no hay toma de conciencia en él sino puro miedo. Por eso, desde un picado abierto que dice de su insignificancia, regresamos al basural y al reclamo de auxilio de su mano extendida, que el único testigo de su muerte no ha de tomar. Una coda cierra la narración desde la misma posición de cámara, la cual se eleva en un paneo hasta rematar con un fundido encadenado: el cadáver de Toribio, alias Gardelito, amanecido entre la basura como aquel muñequito de su infancia, al que los cirujas se van

acercando para reconocer a un “nadie” más en ese margen extremo por el que pasa sólo la carreta de la muerte en vida.

El par centro/periferia, es uno de los tópicos más frecuentados por la cinematografía de la modernidad, más allá del tipo de registro utilizado. La precariedad instituida estaba situada ciertamente en los márgenes. La deuda, invariablemente, pertenecía al centro: tanto a los poderes instituyentes y sus políticas hegemónicas como a los sectores mejor acomodados en la pirámide social, por su identificación, complicidad o abulia. Sea por determinaciones geográficas o socio-económicas, en *Shunko*, la movilidad de ese áspero margen comunal es casi nula, pertenece al régimen de la tradición y la economía de subsistencia; lo que propicia la idea de una periferia en la cual todo está por venir según la intensidad, el compromiso y el respeto con que se la viva. En *Alias Gardelito*, por el contrario, la oposición centro/periferia pareciera diluirse, contaminarse en un flujo claroscuro infructuoso que no atiende a fronteras. Siguiendo a Delgado (1999) los márgenes urbanos son los de la inestabilidad de un espacio inacabado, nunca plenamente territorializado; están por doquier y los habita una diversidad de instancias diferenciadas, sin cohesión. Sin embargo, entre las dos, actualizan el estado de un mundo subdesarrollado que se niega a serlo, que se formula interrogantes y que busca respuestas mediadas incluso por el cine.

Entre lo decible y lo indecible, la mirada de Murúa sobre ese lugar de margen que se hacía centro de las representaciones, albergaba la huella de lo irreductible entre los polos: la evidencia del desgarramiento del tejido social; lo revelado y negado a la vez, diferido y diferente, irrumpiendo como acontecimiento singular irreplicable que se proyectaba en identidades plurales. Una mirada que procuraba dar testimonio cimentada no ya en la Historia como factor habilitante, sino en la comprobación de una realidad subalterna que se gestaba en los intersticios de las relaciones de fuerza objetivas, pero que reclamaba la urgencia de una transformación. En el campo cinematográfico, arte y vida buscaban una confluencia cierta, pero no cualquier confluencia.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (1994). *Los directores del cine argentino*. Lautaro Murúa. Buenos Aires: CEAL.
- Bazin, André (2008). "El western o el cine americano por excelencia" en André Bazin, *Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Bennholdt-Thomsen, Veronika y Anneliese Garrido (1981). "Marginalidad en America Latina. Una critica de la teoria" en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 43, No. 4, UNAM. (Acceso: 11 de marzo de 2015). Disponible en:
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3540058?sid=21105720276051&uid=2&uid=3737512&uid=4>
- Birri, Fernando (1962). *Manifiesto de Santa Fe*. (Acceso:19 de enero de 2015). Disponible en:
<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Birri.htm>
- Bordwell, David (1995). *El Significado del Filme*. Buenos Aires: Paidós.
- Delgado, Manuel (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- España, Claudio (comp) (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983. Vol. I*. Buenos Aires: FNA.
- Herederó, Carlos y Antonio Santamarina (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Naciones y Nacionalismo Desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- King, John (1993). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores.
- León, Christian (2005). *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: UASB, Ed. Abya-Yala, CEN.
- León Frías, Isaac (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años 60. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial UL.
- Lusnich, Ana Laura (2005). "De la devaluación de la palabra a la emergencia de las nociones de compromiso y praxis: la cultura y el cine argentinos de los años sesenta y setenta" en *Revista de cine*, Facultad de Filosofía y Letras (Inst. de Artes del Espectáculo). Disponible en:
http://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=29830&articulos=yes&detalles=yes&art_id=12705
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (ed) (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Volumen I y II, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ed. Gustavo.
- Mogni, Franco (1963). "Conversacion con Lautaro Murúa II" en *Tiempo de cine*, octubre-noviembre, año IV, n 16.
- Paranaguá, Paulo A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE.
- Peña, Fernando (comp) (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Malba-Colección Constantini.

Rocha, Glauber (1971). "El «Cinema Novo» y la aventura de la creación" en Manuel Pérez Estremera (comp), *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza.

Sanjinés, Jorge (2002). *Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias*. (Acceso: 19 de enero de 2015). Disponible en:

http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/veryana/07_neorrealismo.html

Shohat, Ella y Robert Stam (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1955-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

____ (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el Siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Velleggia, Susana (2009). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.

* Integra la Asociación Arte XXI en el marco de la cual desarrolla actividades docentes, de gestión cultural, asesoramiento artístico e investigación en el área de las Artes Combinadas. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA). E-mail: tripolina.w@gmail.com.