

Revelaciones de la llanura pampeana en el cine argentino actual

por Guillermo Oscar Fernández*

Resumen: El siguiente texto analizará la forma en que es representada la llanura pampeana en cuatro películas argentinas recientes: *La rabia* (Albertina Carri, 2008), *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007), *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) y *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001). Se examinará cómo se prolongan en ellas discusiones provenientes de la literatura, donde el paisaje de dicha región es considerado como una metáfora del país. En segunda instancia, se tendrá en cuenta cómo estas películas observan dicho territorio motivadas por la idea de poder encontrar allí, en el aparente vacío, una revelación que contenga algunas respuestas que expliquen el pasado o el presente de la Argentina. Se observará la relación que en cada caso puntual se establece entre la película analizada y las obras e ideas que directa o indirectamente la influyen, y qué tipo de mirada se construye sobre la llanura a partir de allí.

Palabras clave: Pampa, gauchesca, Nuevo cine argentino, Carri, Llinás, Alonso, Scheuer.

Abstract: This article analyzes the representation of the plains (pampa) in four recent Argentine films: *La rabia* (Anger, Albertina Carri, 2008), *El desierto negro* (The black desert, Gaspar Scheuer, 2007), *Historias extraordinarias* (Extraordinary Stories, Mariano Llinás, 2008), and *La libertad* (Freedom, Lisandro Alonso, 2001). The text begins with an examination of literary themes and of the landscape of this region as a metaphor of the country. Then, the paper compares the discursive strategy of the apparent emptiness as key to a revelation of Argentina's past or present. The paper concludes with an analysis of the relationship between each film and the works and ideas that influenced it directly or indirectly, as well as the kind of gaze these films construct about the plains.

Key Words: Pampa, gaucho literature, New Argentine Cinema, Carri, Llinás, Alonso, Scheuer.

Introducción. Alrededor de la pampa

Los primeros cronistas llegados al Río de la Plata, a comienzos del siglo XVI, comprendieron tempranamente que aquellas tierras vacías de riquezas y alimentos en nada se asemejaban a lo que imaginaron al zarpar desde sus lugares de origen en Europa. Tal vez por eso los textos escritos por ellos sobre los territorios recién descubiertos responden a lo que Loreley El Jaber identifica como “narración de la falta, un texto que si posee alguna novedad...ésta se hallaría en los resquebrajamientos que este espacio produce dentro del imaginario fabuloso y mercantil que porta el europeo” (2011: 32); una escritura que intenta dar cuenta de algo que no está.

A lo largo de los siglos siguientes, los descendientes de los conquistadores debieron urdir una compleja trama de ideas que les diera forma a los llanos, detectando en el detalle el matiz diferenciador que se distinguiera en el contexto y les permitiera construir sentido. La llanura, nombrada desierto por quienes la observaban desde las ciudades, comenzó a ser narrada por los libros. Como indica Fermín A. Rodríguez: “La pampa está gobernada por ficciones, esto es, un orden del discurso que no se afirma en la presencia de las cosas, sino en un vacío que hay que dominar y llenar de figuras” (2010: 317). La literatura sale al desierto para describirlo y “convertir lo argentino en una evidencia visual y, al mismo tiempo, viene desde allí trayendo “sus fuerzas desligadas que invaden la representación y desorganizan las jerarquías, los contornos, los límites de los mapas estatales” (Rodríguez, 2010: 18).

A partir de las primeras décadas del siglo XX, el registro de imágenes en movimiento se sumó como posibilidad de representación de la llanura pampeana. Al hacerlo, el cine argentino del período clásico recurrió a estrategias provenientes de la literatura para abordar los paisajes que mostraba. Ana Laura Lusnich describe cómo en las películas biográficas de la época sobre héroes populares la pampa adquiere un sentido que desborda largamente lo ornamental.

El desierto y sus atributos físicos principales inauguran entonces en los planos iconográfico y simbólico un abanico de imágenes complementarias que desplazan el problema de la representación de las figuras históricas y su entorno al de la elaboración de metáforas políticas. [...] El espacio debe ser concebido en este contexto como una “categoría móvil” que expresa distintas visiones de las dicotomías planteadas en otros niveles del texto, de forma tal que los términos visuales y dramáticos implicados no adquieren una construcción o una definición homogénea sino que expresan los debates y las concepciones políticos y culturales los siglos XIX y XX. (Lusnich, 2007: 65, 147)

Desde entonces, el cine se interna en la llanura cargando con los libros que previamente intentaron nombrarla y darle forma, y cuyos contenidos influyeron en la percepción que hoy se tiene de ella. En algunas películas argentinas de los últimos años la utilización de la literatura como herramienta de apoyo para observar la llanura aparecerá de diversas maneras. En ciertas ocasiones las ideas e imágenes provenientes de los libros se incorporarán al universo fílmico de forma evidente, mientras que en otras aparecerán como un tenue eco que impregna sutilmente las imágenes desplegadas en pantalla. El siguiente texto se propone dar cuenta de cuatro de ellas: *La rabia* (Albertina Carri, 2008), *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007), *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) y *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001). Las mismas, sustentándose en la materialidad del paisaje que muestran, eligen como escenario de las historias que narran a la llanura pampeana. Al hacerlo, se acercan a su objeto portando ideas previas provenientes de la literatura y, muchas veces, opuestas entre sí. Con ellas intentan darle forma al paisaje, el supuesto desierto y, al mismo tiempo, descubrirlo, hacerlo hablar, encontrar en él una idea sobre el país o la existencia. El objetivo es detectar en cada caso qué tipo de mirada se construye, como aparecen los conceptos por los que está influida, y qué se consigue ver allí, donde en primera instancia sólo parece haber vacío.

1- Nuevas formas de la barbarie

***La rabia* (Albertina Carri, 2008)**



La rabia (Albertina Carri, 2008)

Tres planos fijos de la llanura dan inicio a *La rabia*. Son casi cuadros, salvo por un pájaro que a lo lejos cruza el cielo entre nubes y árboles, donde las líneas del paisaje, envueltas en la niebla de la mañana, parecen a punto de volverse abstractas. Ya no son imágenes concretas que representan un lugar preciso, sino puras formas que surgen autónomas frente a un espectador que, por decisión de la cámara, debe contemplarlas a cierta distancia como si fuera imposible entrar allí, integrarse con los elementos propios del lugar, y solo se pudiera examinar la escena desde afuera antes de que pierda sentido para siempre. Puede detectarse en estas primeras imágenes lo que Pascal Bonitzer define como plano-cuadro: un lugar donde, momentáneamente, la oposición entre cine y pintura se diluye a partir de una cuidada elaboración del plano por parte del cineasta, sin que esto quiera decir que se anule la inevitable tensión generada entre ambas expresiones artísticas. “Esta diferencia inscripta, esta disyunción acentuada entre el movimiento del plano y la inmovilidad del cuadro

tiene un nombre: se llama dialogismo. El plano-cuadro tiene una función dialógica. Ambivalencia, discurso a dos voces, mezcla inestable entre lo alto (la pintura) y lo bajo (el cine), entre el movimiento (el plano) y la inmovilidad (el cuadro)” (2007: 30).

La acción propiamente dicha comienza con la aparición de una nena de pie entre los cardos altos: los músculos tensos, el rostro rígido. Ella es parte del contexto, como los árboles pelados y los pastizales amarillos, y parece concentrar en su cuerpo lo único real que puede prosperar allí. Se trata, como lo sabremos después, de una realidad cruda y despojada de cualquier tipo de idealización bucólica. El distanciamiento provocado por la cámara hace que los cuerpos se fundan con su entorno. Se genera una tensión entre el paisaje a punto de diluirse y los movimientos hoscos y concretos de los humanos que intentan recuperar la materialidad: la nena corre entre los cardos, mirando atenta dónde debe poner los pies, y cruza con habilidad por el hueco de un alambrado; un chico un poco más grande, “el Ladeado”, golpea contra el tronco de un árbol la bolsa en la que capturó a una comadreja que se come los pollos, después arroja la bolsa a un bañado y percibimos los movimientos finales del animal atrapado mientras el bulto se hunde lento en el agua. Al mismo tiempo y sin que los chicos lo sepan aún, Alejandra, la madre de la nena, y Pichón, el padre de “Ladeado”, se reúnen clandestinamente en la casa grande, aprovechando la ausencia de los patrones; usan su cama, se prueban sus ropas, él se disfraza de polista, prueba furtivamente la fusta sobre las nalgas de ella y juega con una vieja escopeta que hay en el lugar.

Desde su comienzo la película plantea las relaciones entre los personajes y los conflictos que generan. Se presenta el triángulo amoroso conformado por Alicia, su esposo Poldo y Pichón, quien ocupa un rancho cercano junto a su hijo; todos viven y trabajan en una tierra ajena. Paralelamente, se desarrolla la amistad que entablan “Ladeado”, llamado así por la renguera con la que se desplaza, y Nati, la nena que vimos al principio y que nunca habla; solo en

algunas ocasiones emite un alarido perturbador. Ninguna de las dos historias evoluciona a la manera de los relatos clásicos. Por el contrario, el conflicto se mantiene inmóvil, igual que la llanura que rodea y envuelve el lugar donde ocurren los hechos, conteniendo las fuerzas opuestas que lo componen hasta el estallido final que llegará sin demasiados anuncios previos; siempre bajo la sombra proyectada por los patrones ausentes, que a la distancia parecen controlar la vida de sus trabajadores sin que estos se den cuenta. La inmovilidad del relato y de algunos de los planos que componen *La rabia* incitan a preguntarse por la manera en que interviene el pasado histórico, y sus diversas interpretaciones, en los hechos que se narran.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, las clases dominantes de la Argentina comenzaron a manifestar contradicciones con respecto al proyecto social y económico por ellas encabezado con el que pretendieron llevar el progreso al desierto (Granizo, 2004). Al no cumplirse el augurio de los pensadores positivistas que imaginaron la victoria absoluta de la civilización sobre la barbarie, con los beneficios que ello traería para la humanidad, el desierto se volvió fatal para los que seguían contemplándolo desde el borde; oscuro designio que sólo podía presagiar el desastre. Por debajo del mundo en apariencia próspero construido a partir de los ideales del progreso, representado por las riquezas que emanaban de la tierra, se agitaba la amenaza oscura de una naturaleza incontrolable que de pronto podría restablecer el imperio de la sinrazón. Tal vez sea posible rastrear aquí una de las fuentes en las que se sostiene *La rabia* para construir su discurso.

Uno de los autores que mejor va a expresar el sentimiento del que venimos hablando es Eugenio Cambaceres, quien lo manifestará sobre todo en su novela de 1885 *Sin rumbo*, donde narra la historia de Andrés, un poderoso estanciero que en la mitad de su vida es ganado por el desencanto y el escepticismo respecto al país y la época en que le tocó vivir. Se trata de un personaje violento y despótico que aprendió a obtener los bienes que ofrece la

tierra adaptándose a sus leyes arbitrarias y crueles. Al final de la obra, ante el lecho de muerte de su hija de dos años, Andrés se suicida arrancándose las tripas, mientras a pocos metros de allí, tal vez por el accionar de un peón rencoroso, se prende fuego el galpón donde se acumulaba la lana de la esquila de la temporada. Podría decirse que el final de *Sin rumbo* y *La rabia* están conectados por el mismo sentimiento trágico con respecto a los espacios específicos que describen.

A través de la desventura del protagonista de la novela se refleja su decepción y desánimo en relación con la realidad que lo circunda. “Eso que lo inquieta al Cambaceres estanciero-político, eso que ha visto o percibido, quizá sea la dirección que van tomando las cosas en el país, en la tierra argentina: lo que lo inquieta es el futuro de la tierra... Cambaceres describe un paisaje que agobia a lo largo de toda la novela, un paisaje que desalienta y determina socialmente a Andrés” (Granizo, 2004). Y la llanura donde suceden los hechos ocupa un lugar central en el desenlace del drama. Es ella la que desanima al estanciero y perturba su espíritu. Y desde allí parece surgir el sino oscuro que arruinará su vida, “como si entre las leyes ocultas que gobiernan el universo existiera una, bárbara, monstruosa, exclusivamente destinada a castigar por el delito de haber gozado alguna vez” (Cambaceres, 1983: 128). El mismo paisaje es observado ahora, más de un siglo después, por Albertina Carri, con una mirada que parece atravesada por una sensación de fracaso similar a la que, con sus limitaciones y contradicciones, describió Cambaceres en su tiempo. En *La rabia* la cámara detecta en la llanura los rasgos de la barbarie que permanecen intactos pese al intento llevado adelante en el pasado por la elite de Buenos Aires para instalar la civilización en lo que ellos llamaban desierto. Las pocas construcciones que se ven en la película, salvo la casa grande, están desoladas, libradas a su suerte como consecuencia del abandono o la falta de atención. Los gestos de los habitantes que pueblan el lugar son duros y las pocas palabras que pronuncian no alcanzan para humanizarlos del todo.

En ese contexto donde todo parece ir deslizándose silenciosamente hacia lo salvaje descubrimos que Nati tiene la costumbre de desnudarse en el medio del campo. Su padre intenta asustarla, contándole la historia de un tío abuelo que fue degollado mucho tiempo atrás y ahora se les aparece a las nenas que se desnudan para comérselas si lo siguen haciendo. Mientras lo escucha, Nati dibuja al degollado en acción. Los dibujos cobran vida y vemos la aparición de un mundo siniestro, retratado por la nena. Pareciera ser que Carri se vale de los recursos propios del cine de animación para introducir otro tipo de representación del campo, liberada de los condicionamientos del espacio real donde se desarrolla el rodaje. Surge de este modo ante nosotros otro paisaje, que si bien se inspira en el que conocemos, responde a sus propias reglas ya que “las imágenes animadas siempre existen por primera vez en la pantalla. Sólo se refieren a sí mismas, no tienen sonido natural, son una construcción desde todo punto de vista...” (Hébert, 2008: 107). Así, la directora crea su propia llanura: trazos gruesos, manchas oscuras, fondos borrosos y la negación absoluta del fuera de campo. Lo contrapone a la llanura que aparecía en aquellos tres planos iniciales que insinuaban extenderse hasta el infinito. En los dibujos de Nati la tierra desborda de un espíritu propio, desnaturalizado, sin vínculos con los objetos del mundo. Esta sensación contagia las escenas siguientes, cuando regresamos a la materialidad: los pollos muertos que tapizan el suelo del gallinero de Pichón; la comadreja salvada por “Ladeado” que desde la jaula muestra sus dientes listos para atacar mientras un quejido lúgubre se desprende de sus entrañas; los perros que acorralan y cazan la liebre que más tarde asará el chico, crucificándola sobre la leña donde lentamente le va sacando la carne con un cuchillo al tiempo que Nati juega con el animal enjaulado.

“Ladeado” enseña a la nena a usar el rifle y le dice que tiene que gritar antes de disparar para avisar a algún desprevenido que ande por el campo. Nati, que no habla, emite una especie de alarido agudo e inquietante. Por su parte, Alicia y Pichón unen sus cuerpos en la casa de los patronos, entrelazados sus

cuellos por la correa de un caballo. Nati los espía por la ventana y observa con sus ojos enormes la crudeza del acto. Ligando las imágenes aparece cada tanto la impenetrable llanura, mostrada en planos extensos e inmóviles. En uno de ellos, vemos el campo de noche dividido en tres partes: la tierra oscura, el cielo teñido de rojo y, encima de él, las nubes grises con la luna incrustada entre ellas como una mancha en uno de los extremos. Pascal Bonitzer, comentando la pintura *San Jerónimo en su celda* de Antonello de Mesina, dice que la elección del punto de vista frontal y distanciado, como el que vemos en estos planos de *La rabia*, “obliga al espectador a someter su pensamiento a la disposición adoptada por la pintura, a transportarse mentalmente en el espacio armonioso y riguroso del cuadro”. Como resultado de este procedimiento, “el tiempo parece suspendido, detenido, o incluso ausente” (2007: 54-55). La decisión por parte de Carri de retratar la llanura con imágenes donde predominan la frontalidad y la distancia, en contraste con las escenas cada vez más violentas que hilvanan el relato, instala ante los ojos del espectador otra dimensión del campo. Momentáneamente, el paisaje se separa de los avatares de la historia y las perturbaciones provocadas por los sucesos cotidianos para ser ganado por un tipo de representación que guía la mirada a través de un espacio más despojado, propicio para las contemplaciones largas.

En el modo con que Carri narra los hechos que ocurren en la llanura también puede encontrarse un eco de algunos autores que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, cimentaron una mirada crítica sobre el campo y las relaciones que allí se constituyeron desde la formación del Estado nacional. En gran parte de la obra de David Viñas y Andrés Rivera, por ejemplo, la pampa aparece envuelta en una atmósfera de desasosiego similar a la que se desprende de *La rabia*. En ambos escritores dicho malestar no está determinado fatalmente por el paisaje, como sucedía en Cambaceres, sino que es la consecuencia lógica del accionar de una clase que, respondiendo a sus intereses, se benefició al eternizar en el tiempo las condiciones de atraso que imperan en el lugar. La barbarie ya no es producto de un oscuro designio físico o geográfico, como en

Sarmiento y sus continuadores (Sebreli, 1967: 31,44); sus razones hay que buscarlas en las relaciones económicas que allí se establecen y sus derivaciones sociales. *La rabia* parece cercana a estas ideas, aunque en ningún momento las explicita.

En Carri la presencia de los conflictos de clase está mucho más velada, pero algunos de los planos que construye producen sensaciones parecidas a las de ciertas imágenes de las novelas de Viñas o Rivera: “Y a los costados la pampa interminable: allá lejos, el punto del mangrullo; más cerca, del otro lado, espirales de tierra que se sacudían entre las matas de espinillo y que se aplastaban mansamente sobre el fachinal del zanjón” (Viñas, 1975: 24). “Tierra y tierra, dijo el gringo. Tierra más allá del horizonte. Tierra al norte. Tierra al sur. Tierra al este y al oeste. Tierra y tierra. Soledad, ternerita... La intemperie no es la falta de techo. Es la indefensión, ternerita, ante las leyes de un mundo salvaje. Salvajes sus hombres; salvaje su suelo” (Rivera, 1982:51). Podemos sospechar que las sensaciones derivadas de estas frases impregnan la mirada de la directora. La principal diferencia radicaría en que en *La rabia* las causas de la barbarie son casi invisibles. Lo que en los autores mencionados es el centro del conflicto, aquí es desplazado a la periferia del relato. Los dueños de la tierra donde suceden los hechos apenas son nombrados, sin embargo queda claro que ellos siguen rigiendo y condicionando la vida de los que habitan allí. Así ocurre, por ejemplo, en la escena en la que Alejandra limpia la casa grande y le dice a su hija que ellas van a estar bien si se quedan ahí y dejan todo limpio como les gusta a los patrones, cuya presencia puede sentirse en los muebles suntuosos y pesados, los libros viejos y la escopeta con la que juega Nati mientras escucha a su madre. Aquí, al igual que ocurre en los planos frontales del campo que alternan el relato, el tiempo también parece haberse detenido. Es como si la historia no pudiera evolucionar sobre la llanura ya que todas las construcciones que se emplazan sobre ella son condenadas a permanecer siempre iguales, sin sufrir casi ningún cambio. Esto sucede, por ejemplo, en el boliche llamado *La rabia*, que se asemeja demasiado a una

pulpería o a un almacén de ramos generales del siglo XIX. No hay allí ninguna posibilidad de progreso o transformación.

Al generar en los espectadores la sensación de inmovilidad del tiempo histórico, la película de Carri obliga a pensar en cómo se avanzó sobre la llanura desde las ciudades ciento cincuenta años atrás. La embestida sobre el desierto estuvo regida desde el principio por la idea del progreso como herramienta para incorporar al mundo civilizado las regiones hasta entonces atrasadas e incultas. Escribió Mansilla mientras se internaba en los territorios de los indios ranqueles: “pensé por un instante en el porvenir de la República Argentina el día en que la civilización, que vendrá con la libertad, con la paz, con la riqueza, invada aquellas comarcas desiertas, destituidas de la belleza, sin interés artístico, pero adecuadas a la cría del ganado y la agricultura” (1993: 19). Sin embargo, al pasar de la letra a la realidad, los civilizadores tropezaron con un obstáculo inesperado: la tierra imponía sus duras condiciones barbarizando a aquellos que se internaban en sus misterios: “La civilización, que se reclama defensora de la vida, produce la barbarie al mismo tiempo que crea las condiciones de aceptabilidad de eliminación de la barbarie (Rodríguez, 2010: 86). Los que querían domesticar las fuerzas irracionales de la naturaleza terminaron convirtiéndose también en irracionales. Como señala Martínez Estrada: “Se entabló la primera lucha, en que al comienzo vencía el hombre, aunque con detrimento de su condición de ser civilizado, pero en que al final sucumbió bajo la fuerza más lenta e infinitamente más grande de la naturaleza” (1991: 24).

Luego de terminadas las campañas militares contra los indios, llegaron a la pampa los probables ancestros de los personajes de *La rabia* con la intención de arraigarse allí. Esperaban beneficiarse de las condiciones creadas luego del exterminio total del enemigo y comprendieron muy pronto que ellos también debían volverse guerreros, no ya para enfrentarse a los bárbaros sino para luchar contra las fuerzas desencadenadas de la naturaleza. Aquel territorio

desmesurado y salvaje no iba a permitir fácilmente su incorporación al mundo civilizado a partir de la transformación de cada uno de sus aspectos esenciales. Estaba dispuesto a dar batalla desplegando sobre los frágiles seres que se aventuraban en sus desmesuras su extenso arsenal de catástrofes impredecibles. Desde el comienzo, entonces, quedará claramente planteado el conflicto esencial que ordenará todos los relatos que allí se instalen: de un lado estará el paisaje hostil que se niega a cualquier tipo de domesticación utilitaria y del otro el accionar del recién llegado que intenta racionalizar, a través del aprovechamiento de las potencialidades que la llanura presenta, aquello que a primera vista parece carente de sentido. En la película de Carri esta tensión parecería superada: los que permanecen en aquellos territorios tienen como único objetivo el de sobrevivir adaptados a las condiciones adversas, resignándose a perder su propia humanidad.

Una de aquellas experiencias civilizatorias del pasado es retratada en el mediodocumental hecho para la televisión *Piedra líquida* (Israel Adrián Caetano, 2008). Allí se cuenta la historia del arquitecto Francisco Salamone, quien durante la segunda mitad de la década de 1930, construyó sobre la llanura pampeana en cuarenta meses, por encargo de la gobernación de la provincia de Buenos Aires, cincuenta edificios en quince pueblos a lo largo de 2000 kilómetros. Fue un intento tardío y forzado de “civilizar” la pampa. Influidos por las ideas filo-fascistas provenientes de Europa y en auge en ciertos círculos de la época, el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Manuel Fresco, quiso cubrir el desierto levantando enormes construcciones que simbolizaran la grandeza de la patria frente al avance de las culturas extrañas que, según su visión, invadían la llanura. En los mismos lugares donde hasta unos años antes el poder del Estado había querido llegar edificando pueblos, hospitales y escuelas ahora se levantarían obras monumentales, independientes, de algún modo, de las funciones específicas que deberían cumplir.

El proyecto de Fresco, ejecutado por Salamone, se asentaba en tres pilares: el palacio municipal, donde residía la autoridad política del distrito; el matadero, al que llegaban los animales vivos para salir convertidos en alimento que se distribuía por los distintos centros de consumo de la provincia; y las desmesuradas fachadas de los cementerios. El poder, la comida y la muerte. Según Juan Forn, uno de los estudiosos de la obra del constructor que presta su testimonio en *Piedra líquida*, las obras de Salamone se apartaron del proyecto neofascista de Fresco e intentaron redefinir la pampa, aún sabiendo que esa tarea estaba condenada al fracaso. Ya libre de la impronta ideológica de su mentor, el arquitecto decidió apoyarse en tres ejes centrales: la monumentalidad de las obras, la extrañeza de sus formas exóticas y su contraste con la llanura plana que los rodea. La cámara de Caetano muestra la actualidad de los edificios, rodeados ahora por el aire fantasmagórico que les otorgan el abandono y el desconocimiento de tantos años. Las construcciones terminaron convirtiéndose en signos de un proyecto de país que fracasó. Desoladas, parecen ser la prueba material de la derrota del plan civilizador ante las fuerzas de la naturaleza. La película trata de construir alrededor de ellas una mirada que dé cuenta de su poder simbólico y su relación con el entorno.

En la vasta zona del lago Epecuén, cubierta por las aguas desde 1980, emergen las grandiosas ruinas de las obras de Salamone. La presunta locura del constructor parece ser la única posibilidad viable, lo único que puede sobrevivir, allí donde se derrumbaron los sueños de progreso. Solo la desmesura de su obra es compatible con la desmesura de la pampa porque, aun destinada al fracaso, lo que queda de ella, los restos de las construcciones o sus ruinas, de algún modo entablan una correspondencia con el paisaje que las rodea. Ambos elementos, obra y paisaje, son parte de una misma cosa. Es lo que emerge como resultado del conflicto entre la llanura hostil y el intento de racionalizarla. Albertina Carri en *La rabia* tiende su mirada sobre el reverso de aquel espacio que, ya sin la momentánea contención que las construcciones del arquitecto intentaban darle, ha quedado librado a su suerte y atrapado en las garras de la nueva barbarie. Podría decirse que la acción de la película

transcurre en uno de los amplísimos espacios que se extiende entre un edificio de Salamone y otro.

Antes de los tres planos del inicio, ya aludidos, una placa les advirtió a los espectadores de *La rabia* que: “Los animales que aparecen en esta película vivieron y murieron de acuerdo a su hábitat”. En la larga escena de la carneada del chanco, uno comprende cuáles son las leyes que el hábitat impone sobre las criaturas que lo pueblan y a qué procedimientos deben recurrir los humanos para proveerse de alimentos. La práctica es ancestral y se repite igual que siglos atrás, como si se tratara de un ritual; hasta aquí no han llegado los frigoríficos con sus civilizadas normas de higiene y sanidad. El cuchillo se clava en el cuello del animal produciendo la salida de un profuso chorro de sangre oscura; luego, se vacían sus vísceras. La tierra cede sus productos pero a cambio exige que las personas se mimeticen con lo salvaje; la brutalidad primitiva que en la naturaleza se mantiene intacta pese al paso del tiempo. A diferencia del distanciamiento utilizado en los planos frontales de la llanura, ahora Carri elige la cercanía. Recurre al primer plano, donde “las partes del cuerpo tienen una pregnancia mayor que la imagen de conjunto”. Y ante su uso el espectador “tiende correlativamente a disolverse en el paisaje desquiciado” (Bonitzer, 2007: 46). Perdida la seguridad que da distancia, se quiebra el orden interno que organizaba la imagen, manteniéndola separada del espectador, y se difuman los límites, antes precisos, entre el espacio de la obra y el de su observador.

A su vez, y conviviendo con lo anterior, en otra de las escenas aparece Poldo enseñándole a Nati cómo curar la ubre lastimada de una de las vacas. Es el único momento donde padre e hija ensayan entre ellos un vínculo tierno. Ante la parte del cuerpo de la vaca que guarda el alimento se restauran las relaciones entre humanos y naturaleza y entre ellos mismos. Es apenas un atisbo de lo que debe haber sido la unidad original, ahora perdida para siempre por la entrada de las pasiones humanas, los intereses de clase y las relaciones

económicas históricas injustas que alteran la armonía del principio e implantan la confrontación permanente (Peña, 1975: 17-34).

Hacia el final de la película los acontecimientos se precipitan, y las fuerzas opuestas que de algún modo parecían contenerse entre sí estallan inevitablemente. Pichón mata a Poldo, y “Ladeado” elimina a su padre con su vieja escopeta. Por detrás de la tragedia humana, o agravándola, las relaciones económicas y sociales que, invisibles e implacables, rigen silenciosas los destinos de los personajes, se sostienen en el tiempo sin modificaciones, introduciendo una grieta que separa aún más a los humanos de la naturaleza y obstaculiza su visión. Ya no se puede contemplar la llanura ingenuamente: hay algo que se instala entre la imagen y el sujeto y enturbia la observación. A partir de ahora lo que perturba no proviene solo del significado de las imágenes, sino que se instala entre la pantalla y el que mira (Bonitzer, 2007: 47). La barbarie triunfa porque los instrumentos que utiliza el progreso para intentar derrotarla, los modos con los que exagera la producción y explotación sistemáticas de las riquezas naturales, no hacen otra cosa que eternizarla. Y la llanura, que pese a la agresión permanente de las herramientas de la civilización sigue mostrándose indescifrable y salvaje, es la mejor prueba de ello.

Y sobre la llanura está Nati, que ha renunciado a comunicarse con el mundo a través de la pronunciación de las palabras y desoye los reclamos de su madre que le pide que dibuje un sol para agrandar a la maestra, en lugar de esas escenas monstruosas que deforman el espacio que la circunda hasta convertirlo en un paisaje macabro. Nati se saca una y otra vez los vestidos floreados que le pone su madre y se queda desnuda, emitiendo su alarido incomprensible como si fuera una fuerza más de la tierra que se resiste a cualquier forma de dominio o control.

En una escena de la película *El jardín secreto* (Cristián Costantini, Diego Panich, Claudia Prado, 2012) Diana Bellessi lee, con el atardecer de la llanura creciendo a sus espaldas, su poema “Detrás de los fragmentos”, donde narra la historia de su familia que durante décadas trabajó ahí mismo, en plena pampa santafecina, en tierras que nunca le pertenecieron y de las que finalmente fue desalojada. Un rato antes, la escritora había hablado del encanto que se desprende de las imágenes del lugar donde pasó su infancia, y también de la furia que provoca la injusticia histórica con las que ellas cargan. Ese es el sentimiento que atraviesa toda la película de Carri, lo que sus imágenes revelan, y el que impide ver plácidamente la llanura que muestra. Hay algo que entorpece la contemplación inocente del paisaje, algo que se desprende de una situación injusta y solo los dibujos siniestros de Nati pueden nombrar.

2- Saberes de frontera

***El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007)**

Desde principios del siglo XVII algunos documentos oficiales mencionan la existencia de ciertos jóvenes, en su mayoría hijos de indias y españoles, que se alejaban de las poblaciones urbanas para buscar su sustento en el campo, aprendiendo a sobrevivir de acuerdo con las leyes que imponía la tierra (Coni, 1986). Fueron ellos, más adelante llamados gauchos, quienes comenzaron a pensarse de otra forma con respecto al espacio que ocupaban. “Mientras para el criollo hay una revelación de América, una sensación de descubrimiento y una conciencia de ser nueva en un mundo nuevo, para el gaucho existe una atávica radicación a su suelo, a su pago” (Jiménez Vega, 1961: 14). Pese a tener, al menos en parte, ascendencia española y origen pueblerino, los nuevos sujetos se sentían arraigados al territorio y a sus características como si siempre hubieran pertenecido a él. Dos siglos después, algunos escritores de la ciudad atraídos por el estilo de vida de aquellos habitantes de la campaña crearon un lenguaje para representarlos (Borges y Guerrero, 2005), probablemente no exactamente igual a la forma de hablar de ellos, pero sí

influida por sus inflexiones y modismos. Dice Robert Stam, comentando a Bajtin y Medvedev, que “una estructura artística no refleja la realidad sino las ‘reflexiones y refracciones de otras esferas ideológicas’”, representadas en este caso por el deseo de aquellos autores de integrarse a una tradición por la que se sienten atraídos. “Pero para Bajtin y Medvedev todo fenómeno artístico está determinado simultáneamente desde dentro y desde afuera; la barrera entre ‘interior’ y ‘exterior’ es artificial, puesto que, de hecho, existe gran permeabilidad entre ambos” (2001: 69). La literatura gauchesca, en su origen, da cuenta del fenómeno, al encarnar en la voz de descendientes de europeos que comienzan a pensarse a sí mismos como parte del paisaje que ocupan y, de alguna forma, conectados con él.



El desierto negro (Gaspar Scheuer, 2007)

Se inician entonces una poética y una narrativa basadas en una convención que, según Borges y Guerrero, “...presupone un cantor gaucho, un cantor que, a diferencia de los payadores genuinos, maneja deliberadamente el lenguaje

oral de los gauchos y aprovecha los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuestos al urbano” (2005: 15). Aquí se considera la llanura como poseedora de saberes y valores propios que solo se pueden alcanzar cuando el individuo se integra a ella y la defiende con su cuerpo: “y por nuestra libertá / y sus derechos sagraos / nos salimos campo ajuera” (Hidalgo, 1992: 57-58). Bartolomé Hidalgo, pionero del género gauchesco, toma como sujeto de sus obras al habitante de las zonas rurales y lo vuelve, como escribió Nicolás Shumway, “el gaucho arquetípico, una imagen que es tanto la del hombre de campo argentino de la década de 1810 como el repositorio mítico del auténtico espíritu argentino”, además de usar “una especie de deliberada identificación con él” (2005: 85-86). Por eso el poeta uruguayo va a decir: “ansí yo de rancho en rancho / y de tapera en galpón / ando triste y sin reposo / cantando con ronca voz / de mi patria los trabajos / de mi destino el rigor” (Hidalgo, 1992: 42). Ya no se observa la llanura a distancia, como objeto a descifrar para entender el país, sino que se pretende obtener al mirarla la explicación sobre la existencia que la tierra posee. A su vez, los hallazgos estéticos del género influirán en el sujeto al que retratan ya que los recursos formales deben entenderse como “acontecimientos históricos que refractan y al mismo tiempo configuran una historia polifacética que es simultáneamente artística y transartística” (Stam, 2001: 230).

La historia de *El desierto negro* comienza con un crimen por encargo. Un hombre mata a otro, pegándole un tiro en la nuca, para consumir una venganza provocada por una traición. Miguel Irusta, el hijo de la víctima, presencia el asesinato y ya adulto irá en busca de quien lo perpetró. Como no conoce su rostro degollará a un pueblo entero, sabiendo que allí se encuentra su rival. Desde ese momento se convierte en un prófugo que deambula por la llanura perseguido por una partida del ejército. La película se limita a mostrar la huída con imágenes en blanco y negro que desnaturalizan el paisaje y colocan al relato en un espacio que oscila entre el mito y la representación genérica. Vemos al protagonista desplazarse por escenarios profusamente referidos en

la gauchesca, que aquí son presentados como lugares arquetípicos cargados de misterio y ambigüedad: el rancho de la madre, donde Irusta se refugia hasta la llegada de la partida; los labriegos que cruzan el campo con sus instrumentos de labranza mientras cantan; la carreta recortada contra el horizonte, con un árbol solitario detrás, que evoca el tránsito por la llanura, recurso muy utilizado en el cine argentino del período clásico (Lusnich, 2007), los cañaverales, los cardales, los montes. En todos los casos las imágenes están cargadas de cierto extrañamiento que las distancian del espectador y las arrancan de los modelos de representación realistas o naturalistas, tan asiduamente empleados por otras obras.

La utilización que *El desierto negro* hace de los espacios, valiéndose del aporte de la tradición y, al mismo tiempo, resignificándola, obliga a pensar en las relaciones que se entablan entre personaje y entorno. Para analizarlas nos valdremos de las ideas desarrolladas por Robert Stam a partir del concepto de cronotopo de Bajtin: “El cronotopo es la constelación de rasgos temporales y espaciales distintivos dentro de un género” (2001: 238). Continuando esta noción podemos pensar, por ejemplo, en la fortaleza inexpugnable del cine bélico, la mansión embrujada en las películas de terror o, en el caso que venimos analizando, en los lugares y situaciones antes mencionados propios de la gauchesca y en la manera en que los personajes de la ficción se relacionan con ellos. Siguiendo a Vivian Sobchack, Stam apunta que “los cronotopos no son únicamente el telón de fondo espacio-temporal de los hechos narrados, sino también el terreno literal y concreto del que emergen la narración y el personaje como temporalización de la acción humana” (2001: 240). De esta forma puede entenderse al protagonista del género gauchesco, tanto en la literatura como en el cine, como producto del paisaje donde lleva adelante sus acciones y a su vez como reflejo del contexto histórico-político que generan aquellos actos. Y si nos centramos específicamente en Irusta, podemos detectar como Scheuer intenta a través de él dar cuenta de los

debates del siglo XIX a partir de la introducción, velada, de miradas más actuales.

El lugar donde suceden los hechos es la llanura denominada como desierto, siguiendo la tradición de la literatura argentina del siglo XIX. Hay que entender que aquí el término desierto alude, más que a una región geográfica de características precisas, a algo que se constituye como problema central del territorio y que no tiene tanto que ver con las condiciones naturales del suelo como con los conflictos derivados de esas condiciones: la uniformidad del paisaje, la gran extensión, la población escasa, la aglomeración en pocas y grandes ciudades. Escribe Fermín Rodríguez, comentando los *Cuadros de la naturaleza* de Humboldt, “Pero si los llanos son a fin de cuentas un desierto, no es por falta de agua o vegetación, sino por falta de habitantes” (2010: 49).

La tensión que estructura el relato está sostenida por la conocida oposición gaucho perseguido-ejército perseguidor. Sin embargo, la manera como son presentados ambos componentes de la dupla se diferencia en algunos aspectos de las formas más habituales. Para entender estas diferencias hay que tener en cuenta que los estereotipos elaborados desde la gauchesca responden a los debates políticos de un momento histórico determinado y, por lo tanto, hay que analizarlos en función al diálogo que entablan con dicho contexto, ya que “Estilo, ideología e historia, están inextricablemente unidos. Ni siquiera el significado referencial puede acotarse fuera de la historia y las comunidades de interpretación” (Stam, 2001: 231).

La figura del “gaucho malo” que huye de la ley aparece en Sarmiento quien, pese a lo que podría presuponerse, al caracterizarlo no llega a la condena: “Este hombre divorciado de la sociedad, proscrito por las leyes, este salvaje de color blanco, no es, en el fondo, un ser más depravado que los que habitan en la poblaciones... El gaucho malo no es un bandido, no es un salteador, el ataque a la vida no entra en su idea” (1967: 50). Algunos años después, la

descripción será embellecida por ciertos autores, alcanzando lo que Ángel Rama identifica como la “cosmovisión idealista” (1982: 62) que se va a ir apoderando de la poesía gauchesca a partir de la década de 1860 aproximadamente. Su mayor exponente sería el Santos Vega de Ascasubi, donde el poeta se propone “resaltar...las buenas condiciones que adornan por lo general al carácter del gaucho” (1952: 30). Aquí la pampa va a ser el lugar de asiento de la estancia: “allí donde la fortuna / recompensaba el sudor / del pobre que trabajaba / con buena comportación” (1952: 58).

Más realista que su antecesor, Hernández le hará decir a Martín Fierro, al tomar la decisión de elegir el camino de la marginalidad, luego de enterarse del cruel destino que les aguarda a sus hijos: “Yo he sido manso primero / Y seré gaucho matrero” (1962: 32). Estamos ante un héroe marcado por “los accidentes de su existencia llena de peligros, de inquietudes, de inseguridad, de aventuras y de agitaciones constantes” (De Titto, 2009: 161). Algo similar le sucedía a Juan Moreira: “¡Cuánta diferencia había de su situación presente, al porvenir feliz que le sonreía cuando cruzó por primera vez aquellos parajes solitarios! Entonces era un hombre honrado y un soldado valiente. Hoy se veía declarado bandido y el porvenir que se le ofrecía era una muerte horrorosa o un ejército de línea” (Gutiérrez, 1961: 133). En ambos casos son las circunstancias injustas las que apartan al gaucho del camino recto.

Irusta no parece encajar del todo en ninguna de las visiones expuestas. Él ataca la vida de los otros y sus crímenes no están enteramente justificados por las condiciones sociales del lugar que habita. Su tipo se asemeja más a la descripción del gaucho que hace Jiménez Vega: “el gauchismo manifiesta una ubicación real, que es la adhesión a una naturaleza violenta, sin deformaciones ni purificaciones, de un cosmos sin redención, sin pudicias, sin iluminaciones, sin enfoques ni efectos especiales. El mundo estereofónico y cinemascópico, pertenece al evolucionismo espenceriano” (1961: 36). El universo de *El desierto negro* se acerca mucho a estos parámetros: el tono de la narración es

seco y las imágenes que la llevan adelante, austeras. Irusta “abre el camino a punta de cuchillo, posee la tierra con violencia, con su astucia, con su ciencia, porque él tiene la llave” (Jiménez Vega, 1961: 36). La otra parte integrante del par que constituye la tensión que sostiene el relato es el ejército de línea, también retratado en la película de manera diferente a la acostumbrada.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, para los habitantes de la provincia de Buenos Aires la llanura que se extendía más allá de las ciudades, el desierto, era el territorio hostil abierto del otro lado de la incierta línea de frontera, jalonada por fortines aislados que intentaban frenar las esporádicas incursiones de los indios. Allí, desde la altura del mangrullo, la pampa era siempre inquietud, la posibilidad del ataque inminente, la insinuación de la presencia de un enemigo que apenas se anunciaba en el ínfimo movimiento de los pastos o en las sombras que abultaban de pronto un rincón de la planicie: “Al entrarse el sol, uno de los vigías creyó distinguir en el confín del horizonte algo así como un ligero celaje que bien podía ser polvareda levantada por algún jinete” (Prado, 1960: 65). Y, por sobre todas las cosas, la pampa era el campo de batalla donde se dirimiría el conflicto entre civilización y barbarie.

Si sobre las regiones inhóspitas, nada propicias para el arraigo de las ideas, sólo podía imponerse la barbarie, era necesario construir sobre ellas, hacer prevalecer la civilización. Como apunta Nicolás Prividera: “El desierto era pura potencia: el lugar perfecto para edificar la modernidad” (2008). Pero, ¿cómo hacer para trasladar al desierto que se abría inhóspito al sur de América las estructuras que prosperaban del otro lado del Atlántico, cuando las extensas llanuras que acechaban las mínimas instituciones que intentaban sostenerse en las ciudades no parecían ser el lugar físico más adecuado para que ellas se desarrollaran? El fracaso fue la primera respuesta. “Ninguna institución – ejército, trabajo, familia, clan– parece suficiente para dejar dentro de sus límites una multitud de cuerpos llevados de un lado para el otro por las corrientes que baten la pampa” (Rodríguez, 2010: 312). La única manera de avanzar sobre el

desierto era por la fuerza, cubriendo el vacío compulsivamente con ideas, obras y lenguaje. Ante la resistencia de la naturaleza que se negaba a someterse a los mandatos de la cultura, había que imponerse a cualquier precio, valiéndose de todos los medios disponibles; incluso la guerra: contrarrestar con las armas la incontrolable expresión de lo salvaje que se corporizaba en el indio. Entonces, los soldados se internaron tierra adentro para acabar hasta con la última señal de barbarie que intentara sobrevivir allí. Cuenta el Comandante Prado en sus memorias sobre la llamada “Conquista del desierto”: “El espectáculo debía ser magnífico, imponente. Nosotros huyendo en una nube de polvo, mezcladas mujeres y caballos, arreando las chinas y los animales a punta de lanza, gritando como locos, y allá un poco a la izquierda, la fuerza de Morosini, entreverada a sable con el malón, en un infierno de alaridos, en medio del estruendo de las armas” (1960: 93).

Algo de todo esto resuena en la escena de *El desierto negro* donde un oficial del ejército reparte fusiles de procedencia belga, recién adquiridos por el Estado nacional, a la partida que irá a perseguir a Irusta. Pero pronto nos damos cuenta que el Estado que intenta aquí avanzar sobre la barbarie dista mucho de dar una imagen de gloria y triunfo. Nunca se ven más de tres o cuatro soldados. El capitán Mariano, el jefe de la partida y gran enemigo de Irusta, es acosado por una tos enfermiza mientras intenta explicarles a sus subordinados improbables tácticas de guerra. El destacamento del ejército es casi una tapera sobre la que flamea una escuálida bandera argentina. La mirada de Scheuer no acentúa la crítica sobre el accionar del Estado de fines del siglo XIX contra las poblaciones gauchas e indígenas, simplemente le quita heroicidad y, al hacerlo, lo vuelve ampuloso y vacío, carente de sentido.

El desierto negro consta de dos partes bien diferenciadas. En la primera se lo ve a Irusta huyendo, cobrándose otra muerte a raíz de una discusión trivial y, tal vez, atormentado por su pasado, como cuando en medio de la noche camina sobre los huesos de los degollados que tapizan el campo. Más

adelante, es alcanzado por la partida del ejército; se defiende valientemente entre los árboles matando a uno de sus perseguidores y, finalmente, recibe un tiro por parte de un joven Mariano, que lo hunde en las aguas. La segunda parte comienza con el renacimiento de Irusta, sugerido a partir de una secuencia de imágenes donde vemos al gaucho yaciendo boca arriba con los ojos vendados; a un indio que, parado junto a él, golpea rítmicamente la osamenta de un animal; y la presencia simbólica del río acompañando toda la escena. Luego, Irusta se saca la venda de los ojos y ve el almacén de Carmen, única construcción mínima en medio de la llanura vacía, el lugar donde se llevará a cabo su proceso de redención.

Al describir así el desplazamiento del protagonista desde el ámbito de los criollos al de los indios, y su regreso luego de la “resurrección”, la película comienza a construir cronotopos que más que reflejar las posturas y las discusiones tradicionales del género dan cuenta de nuevos enfoques sobre los espacios utilizados y la época en la que transcurre el relato. La representación se aparta del modelo clásico donde la frontera era definida “como una línea divisoria que separaba a los grupos indígenas de aquellos blancos y cuya vinculación se regía exclusivamente por la rivalidad en la disputa por las tierras y los recursos allí disponibles” (Landa y Spota: 4), tal como sucede, por ejemplo, en las películas *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945) y *El último perro* (Lucas Demare, 1956), donde no hay porosidad que permita el intercambio entre un lado y el otro. El límite marca la separación inmodificable entre un mundo y su opuesto, sin posibilidad de contacto o acercamiento, y se impone una visión donde el desierto, aquello que está más allá de la frontera, es la barbarie que amenaza constantemente el avance de la civilización y el progreso. Por eso quienes se atreven a desafiar la ley para ir y venir de un lado a otro, como a menudo pasaba en la vida real, se convierten en verdaderos transgresores que, dentro de los cánones impuestos por este tipo de relatos, deben ser vistos como excepción a la regla y no como representantes de una actividad cotidiana.

El desierto negro, en cambio, opta por acercarse más a la visión elaborada por algunas historietas argentinas de la segunda mitad del siglo XX, ambientadas en las zonas limítrofes entre poblaciones indias y gauchas en las que la frontera es “entendida como un espacio construido socialmente, un ámbito de fluidas y múltiples interacciones entre diversos grupos sociales” (Landa y Spota: 8), las que retratan más fielmente un fenómeno habitual de la época, vinculado con el contacto entre ambos mundos. Se entablaban, por ejemplo, relaciones comerciales, como narra Alfredo Ebelot, refiriéndose a las operaciones de intercambio de mercaderías realizadas con los indios por parte de los pobladores de Carmen Patagones: “Les compraban tejidos, plumas de avestruz, cueros de guanacos, una que otra vez ganado robado, cediéndoles en cambio malas botas y pésimo aguardiente” (1961: 91-92).

Por aquel entonces, también era común que quienes por diversas razones no encontraban su lugar en la poblaciones de los “blancos” buscaran acoplarse a la vida de las *tolderías*: “Muchos de los que no emigran al exterior o al interior, van a pedir la hospitalidad a la tribus indígenas, que los reciben con los brazos abiertos y les ofrecen lo que no pueden darles los que les quitan nuestros gobiernos” (Hernández, 2009: 104). En el final de la primera parte del *Martín Fierro*, Hernández construye una visión utópica del pasaje del gaucho a las comunidades indígenas: “Allá habrá seguridad, / Ya que aquí no la tenemos; / Menos males pasaremos / Y ha de haber gran alegría / El día que nos descolguemos / Por alguna *toldería*” (1962: 33). Sin embargo, la segunda parte de la obra se inicia con una descripción tenebrosa de los horrores vividos por Fierro y Cruz durante su estancia con los indios, sumada a la condena moral: “Nadie puede imaginar / Una pobreza mayor: / Su miseria causa horror. / No sabe aquel indio bruto / Que la tierra no da frutos / Si no la riega el sudor” (1962: 44). *El desierto negro* pareciera intentar la concreción material de la quimera imaginada por los personajes de Hernández en la primera parte del relato de sus vidas.

A partir de su llegada al almacén de Carmen, Irusta comienza a dar muestras de su transformación pese a la parquedad de sus gestos y las pocas palabras que utiliza para expresarse. Dichos cambios se manifestarán principalmente en su vínculo con el pequeño hijo de la mujer, también llamado Miguel, quien en principio lo confunde con su padre. La relación entre los tres se altera cuando llega al rancho la partida encabezada por el capitán Mariano quien, luego de reconocer a Irusta, lo toma prisionero y decide ejecutarlo. Al amanecer, Carmen desata a Irusta y le dice que mate a los soldados o huya al desierto. El hombre no hará ninguna de las dos cosas; resignado aceptará su suerte. Un rato después, fiel a los reglamentos, el militar le pide a Carmen que se integre al pelotón de fusilamiento ya que necesita tres soldados para constituirlo y solo cuenta con dos. Sin embargo, por culpa de la pólvora mojada, los disparos mortales no se producen y, fuera de sí, Mariano decide encargarse él mismo de la sentencia, asesinando al gaucho con su revólver. Carmen reacciona matando al capitán. Los otros dos soldados abandonan la escena sin decir nada y aceptando el hecho consumado. Por su parte Miguelito, el hijo de Carmen, se ha ido del rancho ya hace varias horas y entra al río, tal vez retomando el camino inconcluso emprendido en su momento por Irusta.

La mirada que instala *El desierto negro* sobre la llanura se basa en la sospecha de la existencia de una serie de saberes propios de la tierra que termina imponiéndose por sobre el conjunto de leyes, proveniente del exterior y pensado en otra parte, que el poder central pretende instalar por la fuerza. Las personas que habitan allí se rigen por un sistema de valores particular donde el honor, el coraje y su demostración por medio de la hazaña física son más importantes que las normas que gobiernan las ciudades. La venganza es el motor de la mayoría de las acciones que se producen en la llanura y son los cuerpos los que las llevan adelante y reciben las marcas que las materializan. Por eso Irusta dibuja con la punta de su cuchillo una cruz sobre su brazo cada vez que provoca una nueva muerte. La persecución a la que el gaucho es

sometido durante todo el relato es producto de la reacción lógica a su impulso vengador que, a su vez, genera nuevas venganzas. Cada acción provoca una reacción que la compensa. Se construye así un precario equilibrio de fuerzas sobre la pampa, sostenido por costumbres ancestrales que se niegan a someterse ante el avance de las instituciones que llegan desde los centros del poder constituido y encarnan la civilización.

Dos materialidades de distinto tipo se enfrentan entonces. Por un lado aparecen las construcciones del progreso que, como ya fue señalado, apenas se pueden mantener en el desierto que se apodera de ellas y las carcome de a poco, destruyendo sus estructuras de superficie pero también su contenido. Como oposición, se presenta la escenografía típica del desierto: cardos, pastos, montes, bañados y pajonales que, al ser mostrados en blanco y negro, desnaturalizados y representados con recursos formales que por momentos se asemejan a los de las historietas, parecen salirse de las coordenadas precisas de espacio y tiempo en que se suele ubicarlos para integrarse al imperio de lo eterno, donde las repeticiones y el reinicio de los ciclos son posibles. Se entabla una especie de guerra de cronotopos: los que se inspiran en la cultura contra los que lo hacen en la naturaleza. Y son los segundos los que salen triunfantes. Carmen, al matar a Mariano y vengar así la muerte de Irusta, producida segundos antes, actúa como una potencia de la tierra, restableciendo el régimen original de relaciones que la sostiene en el tiempo y es más efectivo que cualquier sistema legal. Por eso los otros dos soldados, lo que queda de la alicaída institución, se retiran en silencio convalidando el hecho por inevitable. Por su parte, Miguelito se sumerge en las aguas del río, ahora bautismales, tal vez para reiniciar un tiempo mítico que pretende imponerse al histórico.

3- Fuga y transformación

Historias extraordinarias (Mariano Llinás, 2008)



Historias extraordinarias (Mariano Llinás, 2008)

Los protagonistas de los tres relatos que se narran de forma paralela en *Historias extraordinarias* son designados sólo por letras: X, Z, H. Sus vidas son comunes y carecen de particularidades que merezcan ser mencionadas por las voces que en *off* van contando sus andanzas por la llanura bonaerense. Solo dos o tres rasgos bastan para que los espectadores lo sepan todo sobre ellos, ya que no hay en sus pasados ningún hecho excepcional que los distinga del resto. Lo que unirá a los tres a lo largo de la película, sin que ellos lo sepan, será el proceso por el que atravesarán, la aventura que los llevará a hundirse en la aparente uniformidad de la planicie para emerger de allí transformados, cada uno de un modo diferente.

La estrategia elegida por Llinás para dar cuenta de los respectivos periplos se basa en el uso desmesurado del narrador omnisciente; las voces sin cuerpo

que lo saben todo y llegan hasta nosotros desde ningún lugar, como si esa desmesura que pretende cubrir la pampa con palabras fuera imprescindible para no perderse en la infinitud de la llanura ni ser absorbido por ella. Se trata por lo tanto de una voz *over* que nos llega desde un espacio y un tiempo que no son los que vemos en pantalla y nos obliga a una escucha acusmática, donde no sabemos de qué fuente proceden las palabras pronunciadas por esos narradores heterodiegéticos (Gaudreault-Jost, 1995: 82). En algunos momentos las voces y las imágenes van juntas, en otros no, pero siempre se complementan. Hay tres narradores cuyas palabras en ciertos tramos de la película coinciden con el punto de vista de los personajes que protagonizan las historias: una configuración subjetiva, según la definición de Gaudreault y Jost. En otros, los que narran parecen saber mucho más que los que aparecen en pantalla: configuración objetiva irreal, siguiendo el concepto de los mismos autores (1995: 66-67).

Es bastante evidente por el tono de la enunciación que las voces que nos cuentan la historia están leyendo y que las palabras que transmiten fueron escritas con anterioridad, como si el exceso de texto intentara compensar las faltas que presenta el paisaje. El enunciador fílmico asume así explícitamente su rol de gran narrador de la historia. Los relatos que brotan, se multiplican y se expanden contrastan con las situaciones de inmovilidad, perplejidad o confusión que por momentos afrontan los protagonistas. El escenario parece de a ratos ser más propicio para elucubrar las historias que para llevarlas adelante a través de las acciones de los cuerpos. La inmensidad de la llanura y su ausencia de formas paraliza a quien intenta ocuparla y al mismo tiempo incita a la mentes a elaborar posibles recorridos que ordenen el espacio, preanuncien el objetivo a alcanzar y permitan avanzar hacia él.

A diferencia de lo que estamos acostumbrados a ver, aquí la voz *over* absorbe la mayor parte de la narración y solo de a ratos apela al recurso de intercalarse con los diálogos o, lo que hace en mayor cantidad de oportunidades,

directamente mutilarlos. En algunos momentos de la película Llinás se vale de este recurso para provocar una disrupción entre lo que se nos muestra y lo que se nos dice. Al tiempo que observamos lo mismo que observa el personaje, a partir del anclaje entre imagen y mirada en lo que Gaudreault y Jost definen como ocularización interna secundaria (1995: 143), la voz del narrador, que sabe mucho más que el personaje, desmiente lo que estamos viendo. El gran enunciador que está detrás de la cámara nos advierte que no debemos creer demasiado en lo que nos muestra, pero sí en lo que nos dicen sus narradores (uno de ellos es el propio Llinás); tal vez porque, en contra de lo que se suele creer y lo que en ocasiones el cine proclama, para el director de *Historias extraordinarias* el texto escrito es más confiable que el material visual.

Los paisajes de la llanura pampeana, donde sucede la película, frecuentemente se nos presentan a primera vista como ilegibles. La falta de una forma, de un borde que no sea la ilusoria línea del horizonte, vuelve imposible, al principio, encontrarle un comienzo y un fin que permitan organizarlo; todo es simultáneo, no hay adentro ni afuera. Sin embargo, como descubrió el personaje principal de la novela *La liebre* de César Aira, la simultaneidad estaba subordinada al relato que “la ordenaba, le daba perspectiva, la hacía comprensible y al mismo tiempo le quitaba el terror del momento”. Los indios, que eran una fuerza que actuaba sobre la llanura, “trabajaban para lo fulminante del presente..., quedaban sujetos a la buena voluntad del narrador para que su actividad existiera en la realidad” (2004: 193). Ante la aparente ilegibilidad de la tierra, lo único que puede volver reales los hechos que allí suceden es el relato que los encausa y los hace converger hacia un punto común. El lenguaje opera sobre el desierto diferenciando sus partes y articulándolas entre sí a través del relato al encontrar los nexos que las unen.

A su vez la simultaneidad es una característica inherente al cine. En una película se muestran todos los acontecimientos que suceden al mismo tiempo dentro de un mismo espacio.

Efectivamente, en un relato fílmico, el espacio está casi constantemente presente, está casi constantemente representado. Consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el encuadre privilegiado, aparecen por todas partes... Y es que, como cualquier otro medio audiovisual, el cine se basa en la presentación simultánea, en sintonía, de elementos informacionales (Gaudreault y Jost, 1995: 89-90).

En *Historias extraordinarias* la irrupción de las voces heterodiegéticas en la historia mostrada operaría de manera similar a la que lo hace el lenguaje sobre la llanura en la ficción de Aira, tratando de imponer un nuevo orden allí donde todo es simultáneo. Como si Llinás necesitara de la condición del relato escrito que, inevitablemente, debe separar los acontecimientos que suceden al mismo tiempo en el mismo espacio, para encontrar el sentido de los hechos que narra.

Para los primeros exploradores-cronistas del Río de la Plata en esta región, "...lo que se observa no es lo que parece sino, indefectiblemente, otra cosa". Se debe ir más allá de lo que propone la inmediata materialidad de la tierra percibida y descifrar qué esconde. Hay que aprender a leer lo que aparece en la superficie para descubrir su significado y poder comunicarlo en la narración. "La interpretación se impone y la lectura en clave que ofrece el cronista devela el misterio oculto detrás de la geografía" (El Jaber, 2011: 196). Estamos, por lo tanto, ante un territorio que además de ser ordenado por el lenguaje necesita ser descodificado por él para descubrir la verdad que oculta. No basta con mirar el paisaje: el ojo o la cámara deberán estar provistos de una serie de conceptos previos que actúen sobre el terreno, interpretándolo, y les permitan ver qué hay después de la primera impresión.

La historia de X comienza con él caminando solo por el campo. Se alejó del pueblo; la voz *over* nos dice que todavía no hace falta saber por qué llegó hasta allí. De pronto, a la distancia, contempla un crimen: luego de una

discusión un hombre mata a otro. Un rato después, cuando los asesinos ya abandonaron la escena, X decide intervenir. Se apodera de la escopeta con la que se cometió el crimen y de un maletín que la víctima había escondido minutos antes. Las cosas se complican cuando el presunto muerto se pone de pie y lo amenaza con un arma, entonces X lo mata de un tiro y huye con el maletín. Desde ese momento, permanecerá escondido en la habitación de un hotel durante cinco meses sin salir a la calle y siguiendo la evolución de la historia a partir de las noticias que aparecen en el diario local, y en las que X se basa para elucubrar complejas hipótesis sobre lo sucedido, no siempre del todo ciertas. Mientras tanto, las imágenes nos repiten una y otra vez, en un plano fijo y distanciado, el momento del crimen. El resto del tiempo, X lo pasa mirando por la ventana de la habitación y presenciando las historias de los desconocidos que cruzan habitualmente por la plaza del pueblo u ocupan los edificios cercanos. Lo que ve y lo que lee le sirve para imaginar nuevas historias colmadas de avatares inventados por él, con las que intenta compensar su transcurrir inmóvil entre las cuatro paredes.

X llega a la conclusión que el expediente que contiene el maletín del que se apoderó, además de dar los indicios de la presunta existencia de un botín en oro, producto del robo a un frigorífico, podría ser la salvación para una persona que fue acusada injustamente de participar en el asalto. Luego de su largo encierro, decide salir del hotel y dedicarse a llevar adelante el trabajo para el que fue enviado allí: hacer un peritaje de lo que queda de las obras que Salamone construyó en la zona setenta años atrás. X Comprende que la mejor manera de pasar desapercibido es haciendo lo que se espera de él, desempeñando una rutina. Cruza la geométrica plaza del pueblo y va a cumplir con su misión. Al tomar contacto con las edificaciones de Salamone, la mirada de X se modifica. Comienza a observar el paisaje que lo rodea, y al que hasta ese momento se había negado a ver, como si fuera la primera vez, como si todo tuviera un significado distinto o quisiera decir otra cosa. Siete décadas después, arrancados de su contexto original y, en algunos casos, sin cumplir

las funciones para los que fueron creados, los pórticos, minaretes y fachadas pergeñados por el constructor se han vuelto casi mágicos, vestigios de una ciudad maravillosa y perdida en el tiempo que nunca pudo plasmarse del todo, fragmentos de otro mundo que sobreviven en la llanura y la transforman. Y ahora X por fin puede verlos.

Luego de sus meses de encierro, donde solo podía imaginar sin comprender lo que realmente pasaba delante suyo, X ha aprendido a mirar. Sus ojos captan lo que el paisaje, en apariencia anodino, esconde, y el nuevo saber le permite conectarse de otra forma con su entorno y realizar un acto reparador: dejará anónimamente en un juzgado el expediente que le permitirá recuperar la libertad al hombre que fue injustamente acusado del robo al frigorífico. Finalmente, X concluirá su aventura conociendo una noche a una chica en un bar.

La idea del paisaje vacío como espacio de reparación y transformación es antigua. Cuando el pueblo judío abandonó Egipto, huyó al desierto; era el afuera, el lugar inhóspito que se mantenía inalterable más allá de los avatares provocados por la civilización y el transcurrir del tiempo (Casidoro, 1998). La extensión uniforme y sin límites significaba la exclusión del mundo pero también era un refugio contra los peligros que en él acechaban. Es una idea del desierto que siempre está sobrevolando el imaginario de las sociedades: un sitio donde el individuo puede apartarse, esconderse y encontrarse. Numerosos son los héroes de los relatos místicos que en algún momento huyen al desierto, donde adquirirán un saber que les servirá cuando regresen a su vida cotidiana (Campbell, 2002), o su sacrificio será recompensado con dones especiales. En el *Éxodo*, Ismael va con Agar, su madre, al desierto mandado por Abraham y está a punto de morir de sed. “Entonces, Dios abrió los ojos de Agar, y ella vio una fuente de agua y fue e hinchó el cuero de agua y dio de beber al muchacho” (Casidoro, 1998: 55). Refiriéndose a la salida de Egipto del pueblo judío, que atravesó el desierto durante cuarenta años, David Grossman dice:

“Amontonados, avanzan como si se hallaran en un enorme vacío... Si cuentan con el valor necesario para ello, están en disposición de concederse una nueva identidad. A este fin, sin embargo, es preciso que estén dispuestos a combatir la pesada gravedad del hábito, de la ansiedad y de la duda, del propio sometimiento interno” (1988: 9). También son abundantes los ejemplos en el cine: “En *Lean (Lawrence de Arabia)*, en Bertolucci (*El cielo protector*), el desierto es un lugar para encontrarse, ya sea consigo mismo (como Lawrence, que se siente más extranjero en la civilización) o con la humanidad de sus personajes” (Prividera, 2008).

En la literatura argentina la visión de la extensa llanura pampeana como espacio de transformación donde el viajero aprende algo que ignoraba al inicio del viaje puede detectarse, por ejemplo, en *Una excursión a los indios ranqueles*. Luego de recibir de parte de un cacique la explicación de cómo hacen los indios para domar a los caballos sin maltratarlos como los blancos, Mansilla reconoce: “Hasta en eso, dije para mis adentros, los bárbaros pueden darle lecciones de humanidad a los que les desprecian”. El militar y escritor se presenta a sí mismo como alguien que entró al desierto portando la arrogancia que da la civilización y sale de él con una visión más comprensiva sobre sus habitantes. “El indio ése...el día menos pensado nos prueba que somos muy altaneros, que vivimos en la ignorancia” (1993: 617). Ni siquiera ya de vuelta en la ciudad puede olvidar lo que vivió allí. Una vez que ha pisado el suelo de la llanura, del desierto según la terminología de la civilización, que lo ha recorrido, que ha pernoctado sobre él, ya no vuelve a ser él mismo: la transformación se ha producido y él llevará su marca por siempre. Los personajes de *Historias extraordinarias* se desplazan por un espacio de propiedades similares al que transitó Mansilla, pese a que el transcurrir del tiempo y la acción de los hombres lo ha transformado en su superficie; y, como él, no salen indemnes de la experiencia.

En el caso de Z, su historia comienza cuando llega a una pequeña oficina de pueblo a ocupar el puesto de Cuevas, un empleado que acaba de morir, para hacerse cargo de un trabajo que en ningún momento termina de comprender del todo. Como parte de su labor, cada tanto Z debe hacer un recorrido por las rutas de la provincia para realizar tareas de control bastante imprecisas en diferentes establecimientos. Al hacerlo, descubre que Cuevas usaba los viajes como pantalla para su verdadera ocupación: el tráfico ilegal de animales. Z comprende que su antecesor había elaborado un meticuloso código en el que se cifraban los lugares donde se llevaban a cabo las operaciones clandestinas; un mapa que cartografiaba el intrincado laberinto de rutas de distinto tipo que atraviesan la llanura provincial, ordenando el aparente caos. Cuevas ideó un sistema que le permitía desplazarse por el laberinto como un fantasma y Z, al repetir los esquemas que el otro diseñó, consigue ocupar su lugar.

Luego de deambular durante semanas con su auto por los caminos de la llanura pampeana, Z consigue dar con un posible centro, el lugar donde los traficantes escondían los animales. Sólo queda allí un león moribundo. Un cuidador vestido de gaucho se encargará de aplicarle al melancólico animal la inyección final y de despedirlo recitando una décima en su honor, mientras Z los espía desde su escondite. Terminada su tarea, el cuidador incendia el sitio y Z consigue escapar corriendo por el campo, asfixiado y escoltado por una tropilla que galopa enfurecida delante de él. Luego se desvanece y es rescatado por un vecino que lo lleva a la granja donde vive y trabaja junto con sus dos hijas y un sobrino. Resucitado, Z comienza a ser nombrado por la familia que lo acoge como Raúl. Allí empieza a descubrir aspectos de su personalidad que hasta entonces ignoraba: puede ser gracioso y locuaz y generar la confianza necesaria en sus interlocutores como para que estos se muestren ante él tal cual son. De a poco dejará de ser un fantasma que deambula anónimo por los caminos de la llanura, como previamente lo hiciera su antecesor, para volverse de carne y hueso.

Una serie de hechos fortuitos harán que Z vuelva a retomar el recorrido de Cuevas y renueve su interés por conocer el gran secreto del otro, por saber qué sucedió con todo el dinero que ganó durante años con el tráfico ilegal de animales. Así terminará viajando a África, donde conocerá a la hija del socio local de su antecesor, quien acaba de morir. La mujer le dará una carta enviada unos meses atrás por el traficante de animales, que no le revelará a Z dónde está escondido el dinero pero sí quién era el verdadero Cuevas. Mientras Z lee la carta, nosotros vemos a Cuevas hablar mirando a cámara. Es la confesión de alguien que presiente su fin cercano y se pregunta si valió la pena vivir como un fantasma, sin integrarse nunca a la realidad que lo circundaba, para poder controlar los hechos a distancia, sin involucrarse con ellos. Al tomar contacto con la confesión de Cuevas, Z descubre el sentido de su viaje: mimetizarse con el otro, volverse él por un tiempo para aprender de su experiencia y, tal vez, no repetirla.

La llanura pampeana como escenario de grandes aventuras exóticas formó parte del imaginario de los públicos europeos a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Rodríguez, 2010: 156). Uno de los escritores que tomó la región como centro de un relato fue Julio Verne en *Los hijos del capitán Grant*. En la novela, el narrador francés cuenta la historia de dos hermanos escoceses que llegan a Sudamérica junto con una expedición en busca de su padre. Desembarcan en el Pacífico, atraviesan Chile, la cordillera de los Andes y parte de la Patagonia, sabiendo que “ya en la pampas argentinas comenzarían sus verdaderas aventuras” (1987: 59). Sin embargo, el desafío con el que se va a encontrar el autor va a ser cómo contar historias atractivas para lectores ávidos por conocer territorios exóticos, teniendo como marco un espacio que se caracteriza por estar atravesado siempre por “el mismo paisaje monótono y árido” (Verne, 1987: 72). La solución la encontrará en la misma llanura que, de pronto, y debido a su poco poder de absorción, puede modificar la apariencia de su superficie con la llegada de la primera tormenta. “El horizonte no mostraba ningún altozano, ningún lomaje y en aquellos llanos horizontales la

invasión de las aguas seguramente sería muy veloz” (1987: 102). Lo uniforme y aparentemente predecible puede volverse peligroso en cualquier momento y así sucederá. Bajo la lluvia y con los ríos desbordados, los personajes del relato llegarán esforzadamente con sus caballos hasta un ombú que dejará de ser el ícono pintoresco de las pampas para convertirse en un árbol-mundo donde los náufragos encontrarán albergue y comida. Las diferentes zonas del ombú cumplirán las funciones de habitaciones para dormir, cocinar, ser un “bosque” donde se puede cazar pájaros y capturar los huevos de los nidos de las aves o leña para hacer fuego, y hasta de un observatorio en las ramas más altas, en las que el científico del grupo instalará sus instrumentos. Luego, cuando una tromba arrase con el árbol, el ombú será el barco con proa, popa y eslora que los llevará sanos y salvos hasta tierra firme. La imaginación de Verne encuentra campo fértil en la llanura. Pareciera que cuanto más invariable es el espacio a primera vista, mayores posibilidades hay de transformarlo. La extensión infinita contiene infinitas variantes.

El recorrido de H comienza cuando es contratado por un desconocido para fotografiar los monolitos que son la única prueba material existente de un intento de canalización del río Salado, ocurrido años atrás. El motivo del encargo es una oscura apuesta entre dos miembros de una asociación de pueblo. Al iniciar el viaje, H tiene en la cabeza la explicación que su contratante le dio sobre el Salado: es un río de llanura, monótono, que atraviesa el desierto. La historia de H tiene el mismo problema inicial que el relato de Verne: convertir en impredecible un territorio anodino. A medida que avanza en su bote con motor fuera de borda, H comprende que no hay nadie surcando las aguas: es un río abandonado en medio de un paisaje desolado y neutro. Sin embargo, al llegar al primer monolito que debe fotografiar, se da cuenta de que ya fue dinamitado. La sorpresa se repite una y otra vez hasta que descubre que otro hombre fue contratado para borrar las huellas del intento de canalización del río y así alterar el resultado de la apuesta. El encargado de la empresa destructiva es un viejo inmigrante europeo llamado César. Luego de conocerse,

deciden seguir el viaje juntos. H fotografía los monolitos encontrados y luego César los hace volar por el aire.

El conocimiento que tiene César del territorio que atraviesan facilita el trabajo de H. El precio que el joven debe pagar por el beneficio es tener que escuchar las historias y los comentarios que el viejo hace sin parar. César es una máquina de hablar y H no puede distinguir cuándo dice la verdad y cuándo miente. La extensión absoluta sólo puede cubrirse con lenguaje. La palabra, al estructurar relatos, delimita formas precisas que se recortan del gran objeto sin límites que es la llanura. Y, al mismo tiempo que cubre el vacío lo encubre, las historias se bifurcan en varios sentidos, se prestan al equívoco, al malentendido, hasta que llega un momento en que resulta muy difícil diferenciar lo verdadero de lo falso. Un día, luego de otear el horizonte, parado en medio de la llanura, César determina que se avecina una gran tormenta y tienen que alejarse pronto para encontrar refugio. Lo dice con tal convicción que, pese al cielo limpio de nubes y el sol brillante, H le cree. Al atardecer comienzan a escucharse los primeros truenos y César los guía hasta un rancho vacío donde pasan la noche mientras dura la tormenta. Al día siguiente ya no llueve pero el río se ha salido de cauce y toda la extensión hasta el horizonte está cubierta por una enorme masa de agua. Siguen avanzando con el bote, y la habilidad de César para orientarse en las planicies uniformes ya no alcanza: se pierden. Por la noche, descubren una casilla de madera sobre tierra firme, rompen el candado que hay en la puerta y entran. Horas después son detenidos por una patrulla del ejército por haber entrado sin permiso en una base militar.

Durante el tiempo que permanecen detenidos en la base, César trata de combatir el tedio con la narración de una nueva historia, pero esta vez H no lo escucha. El relato que vemos transcurrir ante nuestros ojos pertenece supuestamente a la infancia del viejo, cuando vivía junto a su padre en Guyana durante la guerra. Allí son capturados por tropas alemanas y rescatados

después por un comando británico. Los integrantes del comando, luego de concluida su misión, entonan una canción ritual. Esa misma canción acompañará a Cesar cuando, luego de recuperar su libertad y salir de la base militar, esté otra vez en la ruta, sentado en la parte trasera de una camioneta que acaba de levantarlo. Al final de la película la camioneta atraviesa la llanura y de fondo suena la canción que habla del camino y de dejarse llevar por él. Ante la deriva y la falta de rumbo que a veces parece proponer el paisaje que se extiende siempre igual contra el horizonte, el viaje, el impulso de ir hacia delante, siempre buscando un nuevo destino, es lo único que puede organizar el aparente caos y dar sentido. Son los recorridos de César y su narración, veraz o no, los que organizan la llanura.

Juan Dahlmann, el protagonista del cuento de Borges "El sur", luego de sufrir un tremendo golpe en la cabeza y atravesar una dolorosa operación y una no menos dura convalecencia, debe tomarse un descanso alejándose de la ciudad por consejo médico. Dahlmann elige ir hacia el sur, a la llanura, a una vieja casa familiar. Por una serie de hechos fortuitos queda varado en un pueblo desconocido y mientras toma algo en una pulpería es desafiado a pelear por uno de los lugareños. Un viejo gaucho que presencia la escena apoyado junto al mostrador arroja a los pies de Dahlmann un cuchillo. El hombre comprende que no puede negarse al reto y acepta salir al campo para enfrentar a su rival. "Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado" (Borges, 2007: 638). Dahlmann finalmente encuentra su destino en medio de la llanura. O agonizando en la cama de un hospital imagina que por fin su vida alcanza un sentido.

X, Z y H son arrojados al medio de la llanura, al vacío, al desierto. Allí deben aprender a encontrar una forma que ordene el caos y para lograrlo cuentan con un conjunto de referencias que tendrán que descifrar: los puntos del mapa de

Cuevas, las obras de Salamone, los monolitos de la fallida canalización del Salado. Solo podrán entender qué significan esas marcas, en principio abstractas, relacionándose con el paisaje que las contiene y de alguna manera las justifica. Al hacerlo, inevitablemente, se reconocerán a sí mismos; como Dahlmann, descubrirán su destino al entregarse a los azares que les depara la llanura, pondrán en juego sus cuerpos y, ya no inmóviles, sin importar el resultado que obtengan, alcanzarán la libertad.

Por la manera en que Llinás trabaja los conceptos de narración, espacio y punto de vista, introduciendo procedimientos más afines a la literatura, se vuelve ostensible la intención del director de apartarse de algunos postulados que suelen situar al cine en un lugar más afín a la imagen que a la palabra. Queda claro que en *Historias extraordinarias* los supuestos límites que separarían la cinematografía de la literatura tienden a esfumarse. Y se podría conjeturar que tal vez es el objeto retratado el que demanda, más allá de las convicciones estéticas y poéticas del autor, la utilización de tales recursos. Como si para representar a la llanura no bastara con mostrarla, con suceder con ella como hacían los indios de la novela de Aira, y hubiera que recurrir a la asistencia de la palabra, hasta el exceso, para encontrar en la multiplicidad de sentidos que se desprende de la vaguedad e imprecisión del lenguaje oral y escrito el atisbo de una forma que la refleje.

4- Registro de una tormenta en el campo

***La libertad* (Lisandro Alonso, 2001)**

En una de las primeras escenas de *La libertad*, Misael, su protagonista, se inclina sobre la tierra seca y agrietada; luego la cámara se queda allí, observando el suelo y su extensión hasta el horizonte. La imagen ha servido para que se hicieran numerosas interpretaciones sobre su sentido. Sin embargo, el director de la película explicó en una charla pública que el significado era absolutamente transparente: Misael intentaba detectar las

huellas de unos ciervos que, según él, rondaban el lugar (Alonso, 2010). En la aparente disparidad que hay entre la necesidad práctica que provocan los hechos representados en *La libertad* y lo que esos mismos hechos pueden referir acerca del mundo o la existencia se encuentra tal vez una de las claves de la película. Y el hecho de que su protagonista sea un auténtico hachero y no un actor profesional exagera el efecto, ya que por estar interpretando una ficción debe adaptarse a la implementación de ciertas convenciones específicas, aunque los sucesos narrados sean muy similares a los de su vida real (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005: 139). Como resultado, el espectador nunca puede determinar cuándo lo que está viendo responde a la intención previa del autor o a condicionamientos externos que, en el transcurrir de la película, son absorbidos por la trama.



La libertad (Lisandro Alonso, 2001)

Dice Antonio Pagés Larraya, refiriéndose a la poesía de los payadores: “Los cantores criollos...partían de las cosas, de aquello que es corriente y común, pero buscaban su intimidad y recorrían, ascendentemente, el sentido de las palabras fundamentales” (982: 135). Este corrimiento de la palabra desde la

mención de lo cotidiano hacia la búsqueda del sentido profundo de las cosas puede apreciarse en *Martín Fierro*. Por momentos el gaucho describe sencillamente su entorno: “Yo he conocido esta tierra / En que el paisano vivía / Y su ranchito tenía / Y sus hijos y mujer / Era una delicia ver / como pasaba sus días” (Hernández, 1962: 8). En otros tramos del libro el personaje de Hernández empuña su guitarra para decir: “El tiempo sólo es tardanza / De lo que está por venir. / No tuvo nunca principio / Ni jamás acabará, / Porque el tiempo es una rueda / Y rueda es eternidad” (1962: 89). Aparece ahí un movimiento similar al que intenta desplegar Alonso con sus personajes. Partiendo de la observación algo distanciada de las rutinas de un hachero en el monte pampeano, el director intenta darle al espectador la posibilidad de descubrir algo singular en la forma de ser de la persona que los ejecuta. En la charla antes mencionada, el director decía que aquello que a veces se suele definir como “tiempos muertos” en el cine, para él son los momentos donde más se “dice” sobre los personajes, al mostrarlos tal como son en su cotidianeidad. Sería la contemplación del día a día de una persona, en apariencia intrascendente, lo que permite acceder a su singularidad. La función del artista consistiría en comprender, y hacerle comprender al espectador, en qué forma repercuten los hechos cotidianos en la intimidad del ser de la persona retratada. Escribió alguna vez Macedonio Fernández: “Lo sensorial (goces y dolores del comer, del fumar, la sexualidad fisiológica, etcétera) no es asunto posible de arte; los efectos de la sensualidad sobre lo no sensual del personaje, sí” (Pagés Larraya, 1982: 123). La preocupación de Alonso por mostrarnos las tareas diarias de Misael parece ir en la misma dirección; quiere detectar la manera en que la ejecución casi mecánica de los movimientos que le permiten sobrevivir en la llanura afecta en el interior del hachero.

La libertad se estructura a partir de un día de trabajo de Misael, de su vida talando árboles en el monte y de la manera en que organiza sus actividades. Existe desde el principio una marcada analogía entre el tiempo real del personaje y el tiempo de la experiencia de contemplación por parte de los

espectadores donde, por momentos, se igualan las dos dimensiones haciendo que la ejecución de algunas de las faenas llevadas adelante por el hachero duren en pantalla lo mismo que en la vida real. Sin embargo:

El cine tiene el poder de “ausentar” lo que nos muestra; “lo ausenta” en el tiempo y en el espacio puesto que la escena filmada ya ha pasado, además de haberse desarrollado en otra parte diferente a la pantalla donde aparece... En el cine, representante y representado son los dos ficticios. En este sentido, cualquier *film* es un *film* de ficción... (y cae) bajo esta ley que quiere que, por sus materiales de expresión (imagen en movimiento, sonido), irrealice lo que representa y lo transforme en espectáculo... A partir del momento en que un fenómeno se transforma en espectáculo, se abre la puerta a la ensoñación (incluso si ésta toma la forma más seria de la reflexión), puesto que tan sólo se requiere del espectador el acto de recibir imágenes y sonidos. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005: 100-101)

Por lo tanto, cuando hablamos del fenómeno cinematográfico siempre estaríamos ante la contemplación de un hecho que, aunque refleje una situación real, tiende a perder su status de “verdad” para deslizarse inevitablemente hacia el terreno de lo ficcional. Cualquier cuerpo al ser captado por la cámara pierde algo de su materialidad inicial para convertirse en objeto de arte. En el pasaje, el retratado deja de ser persona para convertirse en personaje y los hechos de su vida se contaminan con los imaginados por el retratador. En el caso específico de *La libertad* nunca sabemos cuándo estamos ante los sucesos concretos del transcurrir cotidiano de Misael y cuándo ante eventos pactados previamente entre el hachero convertido en actor y el director de la película. Parecería que Alonso fuera absolutamente consciente de esta supuesta limitación del pretendido registro documental de determinados hechos y jugara deliberadamente con la ambigüedad que el problema provoca.

Misael marca los árboles que va a cortar, arrancando con su hacha una parte de la corteza. La cámara lo acompaña, dejando que sea él quien imponga los ritmos de la narración de acuerdo a sus necesidades; solo por momentos lo abandona. De pronto se ven unos pastizales largos, se escucha fuera de campo el ruido de un motor y, cuando la cámara regresa junto al hachero, lo vemos cortando un tronco con la motosierra. Comenzamos a descubrir de a poco la relación que mantiene con el paisaje que lo rodea y le da sentido a su hacer. El hachero cava un pozo alrededor de un árbol y comienza a talarlo desde abajo, desde sus raíces; cada tanto se moja la cabeza llenando su gorra con agua. Son los hechos sensuales que muestran lo no sensual del personaje, algo de su ser que sólo puede ser percibido en la contemplación paciente de sus actos. Por su parte, la cámara respeta ahora los minutos que demora el árbol en caer, el tiempo de su resistencia; registra con detalle los esfuerzos que hace el hombre para derribarlo.

En el medio del monte, donde las fuerzas de la naturaleza parecen poder expandirse sin límites, Misael consigue establecer un pequeño espacio, un refugio momentáneo desde donde ejerce un mínimo y esporádico control sobre lo que lo rodea: una carpa con un pequeño alero de chapa donde al mediodía se detiene a almorzar. Fuma, escucha los sonidos que salen desde su radio, come algo que tiene adentro de una olla. Después entra en la carpa y se tira sobre un colchón que hay en el piso, boca arriba. La cámara, luego de contemplar durante un rato las sombras del lugar y el rostro de Misael como única forma reconocible, decide dejarlo solo y salir por su cuenta a internarse en el paisaje. Avanza por el monte, asciende hacia la copa de los árboles, el cielo y por fin descubre la llanura que aguarda más allá.

Cuando se libera del personaje que intenta retratar, la cámara observa la pampa con sus propios ojos. Allí, ante la inmovilidad del paisaje, el tiempo se alza frente al espectador, toma forma, y le hace sentir su peso, su presencia concreta. Entre la imagen y quienes la observan se instala entonces un espacio

que prolonga lo que se ve en la pantalla y debe ser ocupado con ideas que le den sentido. El problema consiste en que, como señala Scalabrini Ortiz se trata de:

...una tierra inasible, sin actualidad, que ni se ve ni se oye... El hombre, frente a ese desasosiego pródigo en beneficios materiales, queda alelado por los pensamientos y las emociones que flotan como vahos deletéreos. Allí todo parece vano, superfluo, pueril... La pampa no promete nada a la fantasía, no entrega nada a la imaginación. El espíritu patina sobre su lisura y vuela. (1964: 42)

Al separarse de Misael, la cámara pareciera querer asimilarse a la mirada de los espectadores que contemplan el paisaje, tal vez, con un ánimo similar al que describe Scalabrini. Ninguna idea arraiga sobre lo llano. Los pensamientos rozan apenas el suelo y se lanzan hacia las alturas sin límites que los condicionen, sin alcanzar formas precisas que puedan identificarse fácilmente con objetos materiales.

En la novela de Juan José Saer *La ocasión* se cuenta la historia de Bianco, un mentalista europeo que realizaba “demostraciones públicas...retorciendo cucharitas y barritas de metal, poniendo en funcionamiento otra vez relojes desahuciados, reproduciendo casi a la perfección, por transmisión telepática, dibujos ocultos, dándoles forma poco a poco en un pizarrón” (1996: 23). Al entrar en contacto con la pampa santafecina, Bianco descubre que es el territorio ideal para desarrollar sus reflexiones metafísicas. “La extensión chata, sin accidentes, que lo rodea, gris como el cielo de finales de agosto, representa mejor que ningún otro lugar el vacío uniforme, el espacio despojado de la fosforescencia abigarrada que mandan los sentidos, la tierra de nadie transparente en el interior de la cabeza en la que los silogismos estrictos y callados, claros, se concretan” (Saer, 1996: 11). El desierto no puede ser capturado por una definición precisa y se convierte en productor de metáforas

que inevitablemente se alejan de su materialidad, haciendo que aquel que se atreve a pensarlo, para no quedar atrapado en la quietud inalterable que nada dice, deba recurrir a la estrategia de la meditación abstracta. Cuando las palabras se vuelven inoperantes para dar cuenta de aquello que está más allá de lo que significan en primera instancia es preciso apelar al lenguaje poético que permite salir de la tiranía de la acepción lineal y abrirse a múltiples sentidos. “La poesía parece ser el lenguaje que avanza donde el resto de los discursos sociales se detienen” (Rodríguez, 2010: 73). Bianco decide entonces asimilarse a la tierra que ocupa: “se ha instalado en la llanura para recorrerla desde adentro, tratando de interiorizarla, hacérsela a sí mismo connatural, tendiendo a reconstruir en su interior la percepción que tienen de ella los que han hecho su aparición en ella, los que, como Adán con el del paraíso, están amasados con el barro gris que pisan” (Saer, 1996: 97). El hombre sabe que para que sus pensamientos se liberen y puedan llegar a las honduras que él pretende debe primero saber lo que Misael ya sabe. Conocerá muy pronto la tensión que se genera en la pampa entre materia y vacío: “En la llanura, todo parece un poco más grande de lo que es, más compacto, más contenido en las líneas precisas de sus contornos, pero ese exceso de realidad en la extensión vacía, esa contundencia del presente flotando en la nada, linda siempre con el espejismo y trabaja, por la abundancia de su acontecer, a favor de su propia ruina” (Saer, 1996: 107). Es la misma tensión que recorre la cámara en *La libertad*, yendo desde el cuerpo de Misael y sus acciones concretas sobre la tierra, hacia lo inexpresable en palabras que de la tierra emana cuando se la observa a distancia. En la oscilación que recorre la franja que se abre entre los trabajos del hachero y la atención de quienes lo contemplan, entre las necesidades del sujeto observado y las interpretaciones de los observadores, la película construye su espacio propio, donde la materialidad de las imágenes dialoga con los pensamientos que ellas provocan y liberan.

Luego de la observación de los árboles, el cielo y la llanura, con la aparición de una camioneta en la ruta, *La libertad* retoma el registro de las actividades de su

protagonista. La cámara regresa al campamento de Misael, justo en el momento en que él sale de la carpa y se lava la cara. Se escucha el ruido del motor de la camioneta que se acerca. El vehículo llevará al hachero por un camino de tierra que cruza el campo, hasta un aserradero donde negociará el precio de los troncos que acaba de cortar. La película vuelve a concentrarse en el registro meticuloso de las rutinas que despliega el trabajador durante el día: lo sigue, se acerca a él, lo rodea, tratando de captar cada detalle. Más tarde, cuando el hombre regresa a su lugar atravesando la llanura a pie, la cámara permanece quieta en su sitio para mostrarlo alejándose mientras silba y canta. En un plano largo, lo vemos recortado entre el cielo y la tierra, totalmente integrado al paisaje, como si hubiera alcanzado la utopía de superar cualquier tipo de conflicto que pudiera existir entre los seres humanos y la naturaleza. La simbiosis terminará de plasmarse después, cuando, con un movimiento rápido de sus brazos, capture un armadillo que hay a un costado del camino y hasta el momento había pasado desapercibido para nosotros.

El último tramo de la película, y del día de Misael, narra el regreso del hachero a su refugio en el monte y la preparación de su cena. Sin perder su impronta observacional, el relato comienza a adquirir una mayor densidad como, si al acercarse a su resolución, la conjunción del par ser humano-naturaleza se acentuara, dotando a las imágenes de un espesor que trasciende la mera descripción de los hechos cotidianos como la preparación del fuego, la ejecución del armadillo con un golpe certero en la cabeza, la separación de la carne del cuero del animal mediante el hábil uso del cuchillo. Pese a la naturalidad con que Ismael realiza cada uno de estos actos, todos parecen formar parte de algo mucho mayor que apenas puede atisbarse en su práctica; tienen las escenas algo de ritual. Mientras tanto, la noche comienza a descender y trae tormenta. Sentado junto al fuego, el hachero corta con su cuchillo la carne del armadillo y se la lleva a su boca como si fuera el primer hombre sobre la tierra, o el último, y se dibujan detrás de él los primeros relámpagos resplandeciendo contra el fondo oscuro. Parecería entonces que el

retorno al paraíso, el lugar donde la naturaleza y los humanos ya no están separados, es posible y que es la llanura pampeana el lugar donde se puede concretar la experiencia.

Raúl Ruiz, refiriéndose a lo que él define como cine chamánico, propone un registro de imágenes cotidianas que intenten “reconstruir la emoción de ciertos instantes” pese a que el espectador no haya vivido nunca esos hechos.

En la memoria de cada persona las unidades que las componen tienden a asociarse unas a otras, tanto es así que los incidentes ocurridos en la realidad, y que no estaban ligados por una relación de vecindad, se encontraran siempre yuxtapuestos en nuestra memoria. Poseemos todos, un número colosal de secuencias fílmicas potenciales que coexisten en un espacio tenue y en un tiempo muy breve. Además de superponerse, esas secuencias son intercambiables. Todas esas películas duermen en nosotros. Un *film* narrativo ordinario proporciona un vasto entorno en el cual nuestras secuencias fílmicas potenciales se dispersan y se desvanecen. Por el contrario una cinta chamánica aparecerá más bien como un campo minado, el que, al explotar, provoca reacciones en cadena en el seno de aquellas secuencias fílmicas, permitiendo la producción de algunos acontecimientos. (Ruiz, 2000: 92)

Propone entonces Ruiz un modo de relación entre el espectador y lo que sucede en pantalla muy diferente al que estamos habituados. Mientras que en un film clásico este es más lineal y previsible, en películas como las que propone Ruiz y, tal vez como *La libertad*, el camino que vincula al observador y lo observado puede ser azaroso e inesperado.

Diez años después de rodar *La libertad*, Alonso regresó a la pampa para filmar el medimetro *Sin título (Carta a Serra)*, donde vuelve a aparecer Misael en su territorio, esta vez junto a su mujer y su pequeño hijo. En el comienzo de la película, en el medio del monte, un cazador apunta con su rifle desde su escondite detrás de un árbol. Espera algo, observa con unos prismáticos. La

cámara mira junto con él, pero no vemos nada, solo hay viento. De pronto, el cazador comienza a disparar su rifle y avanza por el monte hasta salir de cuadro. Nos quedamos solos contemplando el paisaje algo inquietante por el efecto que produce el viento. En la siguiente escena aparece Misael, llamando a sus perros. Se le ha perdido uno. Luego le dice a su mujer que alguien está disparando: se escuchan los tiros. El hachero y su familia se van y la cámara se concentra en los movimientos anárquicos de los perros que se quedan. Ellos conducen la narración por un rato. En la tercera escena, un hombre junto a un árbol lee en un papel que sacó de uno de los bolsillos de su campera un texto que cuenta la historia de un coronel que comandaba un fortín en la época de la guerra contra los indios, a quien una vez se le perdió un perro. Según la narración, el coronel llegó a mimetizarse hasta tal punto con los enemigos que combatía que terminó sorprendiendo a los agrimensores y técnicos que un día llegaron al fortín, enviados por la civilización, y vieron la entrada al lugar flanqueada por los cráneos de los indios. Cuando termina de leer, el hombre, encarnado por el escritor Fabián Casas, llama al resto de los participantes de la película –Misael, su familia y el cazador– y se van todos juntos, caminando uno detrás del otro.

No es forzado detectar en *Sin título (Carta a Serra)* un comentario a *La libertad*, donde por un lado se refuerza el tema de la relación humanos-naturaleza deshaciendo la clásica oposición civilización-barbarie y por el otro se evidencia el componente ficcional que tienen ambas películas. Es como si Alonso nos estuviera diciendo que lo que vimos en la primera de ellas no debe considerarse necesariamente como un documental o, por lo menos, que no tiene ninguna importancia saber a qué género pertenece. En *La libertad*, el tiempo real del registro de las actividades de Misael sobre la tierra tiende a equipararse con el también real de nuestra experiencia como espectadores que contemplamos esas acciones. Al hacerlo consigue que el tiempo cinematográfico de las escenas que se despliegan entre ambos en la pantalla, el tiempo de la ficción, parezca desvanecerse por momentos. Quedamos

entonces frente a la contemplación de los hechos que integran un día en la vida de una persona; sin embargo, aún permanece flotando invisible ante nosotros un elemento de duda: nunca terminamos de saber del todo cuánto de verdad hay o no en la historia que se nos está contando, hasta qué punto los que parecen ser sucesos que fluyen naturalmente frente a la cámara son producto de acuerdos previos entre el director y el protagonista. En algún gesto cómplice que a veces se escapa del rostro de Misael parecería haber un indicio de ello. Es la ficción que inevitablemente se introduce en el relato y, lejos de enturbiarlo, lo vuelve paradójicamente más “real” porque es allí donde surgen los aspectos únicos que hacen que la imagen espectral que tenemos ante nosotros adquiera una dimensión humana. No importa qué hay de cierto o falso en la historia que estamos viendo, sino cuánto nos dicen esos hechos de la persona que los lleva adelante y qué nos hacen descubrir de nosotros mismos.

Aboga Raúl Ruiz por un cine

capaz de producir una emoción particular ante cada cosa... Pero eso implica el ejercicio constante de la atención, al mismo tiempo que la práctica de la toma de distancia, esto es, el dominio de la capacidad de volver a la pasividad contemplativa momentos después de haber pasado el acto de filmar. En suma, un cine capaz de dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del mundo sensible. (Ruiz, 2010: 105)

En *La libertad*, la llanura es el lugar que por sus características físicas, la uniformidad, la extensión, el predominio de lo plano; permite que el tiempo del hacer, del narrar y del mirar se unifique y suceda como si fuera algo único y eterno. Es así como pasa en la primera y la última escena de la película, cuando vemos a Misael comer, y la tormenta que asoma por detrás.

Conclusión: El camino a Trapananda

Fueron los conquistadores españoles quienes al llegar al Río de la Plata notaron la falta. La llanura infinita y plana tendida contra el horizonte, inabarcable para sus pensamientos acostumbrados a la contención de lo acotado, les pareció excesiva, imposible de ser pensada o incluso nombrada. Por eso imaginaron ciudades fabulosas e increíbles que los aguardaban escondidas tras los pliegues secretos que entretejían las sombras sobre la superficie en apariencia uniforme. Así nació el mito de la Ciudad de los Césares o Trapananda (Tangir, 2004: 39). Ante el vacío del desierto, que no podían soportar, inventaron una ciudad asombrosa y repleta de riquezas y maravillas. La llanura era el espacio de tránsito inevitable para llegar al lugar deseado, nada más que un sitio de paso, la ineludible prueba de adversidad y sacrificio que había que superar antes de alcanzar la meta anhelada. Pero al prolongarse el recorrido hasta el infinito, sin poder dar nunca con la tierra prometida, el desierto fue el único receptor de los sueños deshechos. Sobre su suelo indiferente se desparrramaron los restos del relato maravilloso e inconcluso: “El paisaje del llano (tomó) la forma de una quimera. La verdad, la tierra ilimitada y vacía, la soledad, eso no se advierte... Lo natural era Trapananda” (Martínez Estrada, 1991: 12).

Sin embargo los sueños no eran solo sueños: contenían ideas, visiones del mundo, versiones de la realidad, la incontenible subjetividad del soñador. No se trataba de materia concreta con contornos precisos y espesor. Era algo tan intangible como la ausencia que nombraba, no obstante tenía la densidad suficiente como para sostenerse en el tiempo y servir de andamiaje para los sistemas de pensamiento que se articularían después. Entonces, de pronto, casi sin que nadie se diera cuenta, la nada insondable comenzó a colmarse de significados. Con los escombros de la fallida quimera inicial se formaron los nuevos conceptos que a lo largo del tiempo se irían desarrollando para convertirse en interpretaciones diversas, muchas veces contradictorias entre sí, que intentarían explicar lo inexplicable, darle un sentido preciso a aquella tierra

infinita e inmóvil que aguardaba en silencio la aparición de la palabra que le otorgara por fin una forma definitiva.

La llegada del cine permitió la aparición de un espectador que percibe en la imagen que aparece en la pantalla una amplia gama de connotaciones que van más allá de lo que se desprende de su nivel descriptivo. Explica Louis Marin en su análisis de un paisaje de Poussin, que por sobre esa "...primera evocación de sentido provocada por la imagen...deberemos interrogar su aparente inocencia, su ilusoria inmediatez, para descubrir en su interior múltiples cargas, culturales, sociales, afectivas que, en su conjunto, transforman el objeto descrito (1982: 237). Por lo tanto el espectador, al observar el paisaje físico, descubre sus connotaciones ocultas.

La imagen de la llanura pampeana que aparece en las películas analizadas en este texto se instala en una zona intermedia entre el registro de lo "real" y su interpretación cultural. Vemos regiones geográficas que responden a determinadas características, pero influidos por la producción de ideas y reflexiones instaladas a lo largo del tiempo a su alrededor. Allí, la forma de la planicie, o el desierto, toma cuerpo en la pantalla como una manifestación extrema de la naturaleza, que puede ser considerada como amenaza o posibilidad. Y al mostrarnos la naturaleza en sus aspectos más desconcertantes, los rasgos inefables del mundo, nos incita a repensar nuestro vínculo con ella en un momento donde la relación está en debate.

Otra vez, la llanura se nos aparece no solo como un lugar físico sino como una marca que nos atraviesa y nos expresa. El vacío deja de ser vacío, se colma de sentidos e interpretaciones y lo hasta ahora inmóvil y mudo gana en volumen para comenzar a hablarnos sin detenerse. La tierra suspendida, fuera del tiempo, se transforma entonces en hecho concreto: materia pura que encarna en el proceso histórico al nombrarlo y hacerlo avanzar; pensamiento vital estimulado por un paisaje en apariencia uniforme, carente de matices y

variaciones, que por fin se yergue para convertirse en una inagotable fuente de relatos, suposiciones y símbolos. La llanura no debe ser entendida solo como unidad geográfica de rasgos precisos. Es también adjetivo que evoca un determinado conjunto de caracteres relativamente maleables, emparentados con lo plano y lo extenso. Al hacerlo deja de connotar solo la carencia de signos, lo ausente, para metaforizar una visión del mundo, un proyecto de vida. La experiencia de contemplarla o pensarla ya no remite únicamente a la constatación de lo monótono, lo plano o lo infinito. Ya no es un territorio donde es imposible intentar una forma o sostener un sistema de ideas que lo explique. Ahora, ayuda también a incentivar la imaginación de quienes lo habitan o lo sueñan. Su presencia impulsa una variada gama de especulaciones que influyen en la concepción del arte, la política y la filosofía. La noción de ese espacio, a primera vista vinculado a lo previsible, se modifica al entenderlo como una amenaza o una promesa.

Una palabra que en principio evoca una falta nos instala frente al abismo y nos obliga a pensar en aquello que se nos escapa en una primera visión o un primer acercamiento: el punto donde se inician o terminan todas las historias. Ahí está la llanura, resplandeciendo ante nosotros y filtrándose en nuestros juicios y nuestras realidades como tragedia por anunciar el fin o como esperanza por insinuar un principio y volviéndose, por azar o deliberadamente, un elemento importante en nuestro imaginario cotidiano. No es solo un lugar de características concretas sino un término de percepción heterogénea que al ser pronunciado desencadena una serie de sensaciones e imágenes colectivas que resuenan de manera diferente en cada uno de nosotros. Es la extensión deshabitada que crece más allá de las ciudades, es todo aquello que persiste fuera del alcance de los sistemas más o menos previsibles que intentan organizar nuestra vida cotidiana.

Por eso el dispositivo cinematográfico se instala frente al aparente vacío sabiendo que no lo es, y sobre él opera ofreciéndose como sistema que le hace

decir al paisaje lo que en primera instancia calla. Nos pone frente a una imagen que contiene una red de discursos previos que evolucionan desde ella y a su alrededor y la configuran como probable metáfora del mundo. Mientras tanto, perplejos frente la tierra plana que se extiende ante nuestros ojos, el camino que nos separa de la inalcanzable Trapananda, miramos esperando encontrar no ya la ciudad fabulosa que aguarda del otro lado del horizonte sino algún destello de sentido que se distinga entre la monotonía del paisaje y nos ayude a aproximarnos, aunque sea por un instante, a una percepción un poco más certera del país que nos tocó en suerte habitar.

Bibliografía:

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Ascasubi, Hilario (1952). *Santos Vega o los mellizos de la flor*, Buenos Aires: Sopena.
- Astrada, Carlos (1982). *El mito gaucho*, Buenos Aires: Proyecto Cinae.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración lenguaje*, Buenos Aires: Paidós.
- Barros, Álvaro (1975). *Indios, fronteras y seguridad interior*, Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Berardi, Mario (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-197*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Bonitzer, Pascal (2007). *Desencuadros, Cine y pintura*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita (2005). *El Martín Fierro*, Buenos Aires: Emecé.
- Cambaceres, Eugenio (1983). *Sin Rumbo*, Buenos Aires: Ediciones Abril.
- Cédola, Estela (1999). *Cómo el cine leyó a Borges*, Buenos Aires: Edicial.
- Coni, Emilio (1986). *El gaucho. Argentina-Brasil-Uruguay*, Buenos Aires: Ediciones Solar.
- D'Amico, Carlos (1977). *Buenos Aires, sus hombres, su política (1960-1990)*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ebelot, Alfredo (1961). *La pampa*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Echeverría, Esteban (1967). *La cautiva*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- El Jaber, Loreley (2011). *Un país malsano*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Eliade, Mircea (2006). *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires: Emecé.
- Erausquin, Estela (2008). *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.

- Feinmann, José Pablo (1986). *Filosofía y nación*, Buenos Aires: Legasa.
- Gaudreault, André; Jost, Francois (1995). *El relato cinematográfico*, Buenos Aires: Paidós.
- Granizo, Mariano (2004). "Cambaceres: Degradación y ocaso de una nación sin rumbo". *La posición*. <<http://laposicion.blogspot.com.ar>>. Consultado 07-2013.
- Gutiérrez, Eduardo (1961). *Juan Moreira*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Halpeín Donghi, Tulio (1985). *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Hébert, Pierre (2008). *El ángel y el autómatas*, Buenos Aires: BAFICI.
- De Titto, Ricardo (2009). *El pensamiento de José Hernández*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Hernández, José (1962). *Martín Fierro*, Buenos Aires EUDEBA.
- Hidalgo, Bartolomé (1992). *Cielitos y diálogos patrióticos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Jiménez Vega, Elías S. (1961). *Vida de Martín Fierro*, Buenos Aires: A. Peña Lilo Editor.
- Jitrik, Noé (1971). *José Hernández*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo, el estado en escena*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Lamborghini, Leónidas (2008). *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*, Buenos Aires: Emecé.
- Landa, Carlos y Spota, Julio César (S/F). "Dibujando fortines, indios, milicos y malones". En <<http://www.vinetas-sueltas.com.ar>> Consultado 07-2013.
- Lusnich, Ana Laura (2007). *El drama social-folklorico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Mansilla, Lucio V. (1993). *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Marin, Louis (1982). "La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin", en *Communications 15, Análisis de las imágenes*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1968). *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1991). *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires: Losada.
- Metz, Christian (1982). "Más allá de la analogía, la imagen", en *Communications 15. Análisis de las imágenes*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Pagés Larraya, Antonio (1982). "Macedonio Fernández, un payador", *Sala Groussac*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 119-136.
- Pagés Larraya, Antonio (1972). *Prosas del Martín Fierro*, Buenos Aires: La Pléyade.
- Panozzo, Marcelo (coordinador) (2009). *Cine argentino 99/08. Análisis, hitos, dilemas, logros, desafíos y (por qué no) varias cosas para celebrar*, Buenos Aires: BAFICI.
- Peña, Milcíades (1975). *De Mitre a Roca. Consolidación de la oligarquía anglocriolla*, Buenos Aires: Ediciones Fichas.
- Prado, Manuel (1960). *La guerra al malón*, Buenos Aires: EUDEBA.

- Prividera, Nicolás (2008). “La conquista del desierto”. En *Ojos abiertos* <<http://ojosabiertos.wordpress.com>> Consultado 07-2013.
- Rama, Ángel (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Reina, Casiodoro (1998). *Versión de la Biblia del oso. El segundo libro de Moisés llamado Éxodo*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Rivera, Andrés (1992). *La sierva*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Rodríguez, Fermín A. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ruiz, Raúl (2000). *Poética del cine*, Santiago de Chile: Sudamericana.
- Saer, Juan José (1996). *La ocasión*. Madrid: Editorial Planeta.
- Sarmiento, Domingo F. (1967). *Facundo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sebrelí, Juan José (1967). *Martínez Estrada: Una rebelión inútil*, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Scalabrini Ortiz, Raúl (1964). *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Shumway, Nicolás (2005). *La invención de la Argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- Tal, Tzvi (2005). *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del cine de liberación y del cinema novo*, Buenos Aires: Lumiere.
- Verne, Julio (1987). *Los hijos del capitán Grant en América del Sur*, Santiago de Chile: Publicidad y Ediciones.
- Viñas, David (1975). *Cayó sobre su rostro*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veintiuno.
- Wolf, Sergio (compilador) (2010). *Cine argentino*, Buenos Aires: BAFICI.
- Zeballos, Estanislao (1981). *Callvucurá y la dinastía de los piedras*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

* Guillermo Oscar Fernández es docente en el Centro Cultural Ricardo Rojas y autor del libro *La prisión de Cronos (Cine y poesía)* (Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2005). Ha publicado artículos sobre cine en la revista *Ñ* (suplemento de cultura del diario *Clarín*).