

***Los actos cotidianos* (Raúl Perrone, 2010)**

Alejo Hernán Janin¹



Los actos cotidianos, último film del prolífico director Raúl Perrone, fue estrenado en la XII edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) en abril de 2010. La película presenta una gran cantidad de rasgos estilísticos recurrentes en las obras del realizador: desde la iluminación natural y la improvisación de los actores, hasta los diálogos despojados de toda artificialidad. Perrone retoma una historia visitada en otros de sus films como *Peluca y Marisita* (2001), *Late un corazón* (2002), *La mecha* (2003), y *La Navidad de Ofelia y Galván* (2007). El personaje que articula las cuatro películas mencionadas con *Los actos cotidianos* es Galván, el vivaz octogenario con bastón y bigotes. Si bien no aparece en este último film, podemos reconocer su casa, y, por ende, a sus descendientes: su hija María, sus nietos Soledad y Adrián, y sus bisnetos. El recurso de revisitarse historias ya transitadas, había sido utilizado previamente por Perrone en *Ocho años después* (2005), donde continuaba la relación entre Violeta y Gustavo

¹ Licenciado en Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Adscripto de la asignatura *Estética del cine y teorías cinematográficas* (Artes Combinadas – UBA), integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), y del grupo Kiné (Instituto de Artes del Espectáculo). E-mail: janinalejo@yahoo.com.ar.

comenzada en *Graciadió* (1997). Estos pequeños cruces entre las tramas de sus películas logran otorgarle a su filmografía una cohesión que excede lo meramente formal, generando de este modo una vasta red de temas y personajes a los que se refiere con regularidad.

Simultáneamente a estos elementos mencionados, en *Los actos cotidianos* se mantiene una de sus preocupaciones persistentes, la de cuestionarse sobre la entidad e identidad de una clase social marginada, tanto geográfica como socialmente. La utilización de recursos como los planos fijos y las tomas de larga duración, así como la particular construcción espacial y temporal del film, colaboran en la creación de un universo estático, rutinario, sin expectativas.



La película narra el transcurrir cotidiano de una familia del conurbano bonaerense, desde los diálogos insustanciales hasta las situaciones más rutinarias. Raúl Perrone concibe a estos “actos cotidianos” como acciones estáticas, que no devienen en conflictos catalizadores de la acción. Más bien, generan una narración que fluye sin tensiones dramáticas. El film está estructurado a partir de una sucesión de planos fijos y tomas largas, que confirman esta representación inmóvil y estática, presente tanto en el plano de lo representado (la cotidianeidad de esta familia con pocas perspectivas de mejorar su calidad de vida) como en el plano de la representación (planos fijos

y poco movimiento en el cuadro). Es aquí donde el director hace hincapié para referirse al estado de una clase social marginada, que posee sus propios ritos cotidianos, y no vislumbra un horizonte más allá de sus tareas rutinarias del día a día. La idea de “tedio” en el film, o más bien deberíamos hablar de “ocio”, no responde a un trasfondo exclusivamente existencialista, recurso característico del cine moderno europeo. En *Los actos cotidianos* los tiempos muertos devienen en una atmósfera absolutamente rutinaria, en la que estos actos se representan a sí mismos, sin el afán de referir a un significado más profundo que les otorgue sentido.

El incipiente dinamismo que se genera en algunos fragmentos del film es provocado por dos factores: en un primer lugar los diálogos, despojados y espontáneos, que logran por momentos superar el estatismo reinante (es el caso de la anécdota del accidente que Adrián le cuenta a su hermana Soledad). Por otro lado, el fuera de campo está la mayoría de las veces ocupado por los noticieros televisivos, que conforman el índice más fuerte del mundo exterior dentro de la casa y, por ende, el lazo más directo por el cual los protagonistas tienen conocimiento del “afuera”.

La construcción interna de los planos responde a una precisión extrema, por momentos pictórica, en la que cada elemento (ya sea un personaje o un objeto) ocupa un lugar preciso del espacio, para lograr un equilibrio general en la imagen. A la par de esta meticulosidad en la puesta de cámara, dentro del plano también tienen su peso la espontaneidad en las actuaciones y los planos fijos y largos, que generan en el espectador un placer voyeurista, como si la cámara fuera un ojo-espía. Estas dos fuerzas mencionadas, tanto la armonía compositiva del plano como la cámara voyeurista, operan simultáneamente, generando una extraña relación entre el espectador y la escena representada. Por un lado la primera de las fuerzas distancia al espectador de los personajes, evidenciando la presencia de la cámara, mientras que la segunda fuerza alcanza una suerte de identificación entre espectador y cámara.

El film transcurre enteramente (con excepción de tres escenas filmadas en exteriores) en un espacio cerrado, en la casa de María. Es allí donde los personajes se mueven y deambulan, el lugar donde pueden ser registrados por la cámara. Los planos se cierran sobre las paredes, el afuera está ausente o, en el caso de aparecer, en un segundo plano. En el desenlace del film, Bebo,

en un gesto simbólico, libera de su jaula a su pequeño pájaro, otorgándole la libertad que a ellos se les ve negada. En último lugar, la pantalla es ocupada íntegramente por una de las paredes de la casa, que clausura sus expectativas de liberación. Así como el estatismo presente en la duración y el movimiento interno de los planos, la construcción espacial delimita un adentro y un afuera, un lugar para los excluidos y otro para los incluidos, separados por un muro difícil de franquear.