

Inclinémonos ante el poder creativo primordial

Por Brenda A. Schmunck*

Shakti (2019) es el último trabajo audiovisual del cineasta y escritor argentino Martín Rejtman. Este corto de diecinueve minutos concentra gran parte de los recursos estilísticos presentes en su filmografía desde *Rapado* (1992) y que han permitido posicionarlo como un referente fundamental para toda una nueva generación de realizadores en el país que “se sintió representada en sus personajes jóvenes, en la deliberada desdramatización de sus escenas, en el humor seco de sus situaciones y una sensación de falsa seguridad ante el desamparo” (Peña, 2011: 233). Estos y otros aspectos de su poética retornan aquí y confirman que el mundo que se nos muestra es ineludiblemente “rejtmaniano”.

El narrador-protagonista es Federico (Ignacio Solmonese), uno de esos personajes jóvenes e inexpresivos propios de ese mundo. Su voz *over* —otro elemento que retorna— nos pone en situación: su abuela ha muerto y, ese mismo día, decide dejar a su novia, aunque con cierto temor de lastimarla. En el plano siguiente, vemos que esta se adelanta a su intención y termina la relación con total despreocupación, una reacción que Federico no esperaba en absoluto. Esto lo sume en una depresión que comienza con esta ruptura, pero se acrecienta aún más cuando, después de una sesión de terapia, choca con su auto al de su psicóloga (Susana Pampín). Por miedo a su reacción, Federico decide saltarse la siguiente sesión justo antes de entrar. Los pacientes mantienen un sistema en el que se pasan la llave del departamento de la profesional cuando termina la sesión de uno y comienza la del siguiente; entonces Federico se queda en su auto para no interrumpir esta circulación. Cuando la siguiente paciente llega, Federico le cuenta impulsivamente lo que ha ocurrido con el auto. Una vez más, acontece algo inesperado para él: como no podrá resistir la presión de guardar el secreto y, al preferir a su psicóloga

por encima de un desconocido, ella se lo contará todo cuando ingrese. El protagonista se deprime así por completo y la preocupación lleva a su hermano, Ulises (Patricio Penna), a querer mejorar su estado de diferentes modos.



Fotograma de *Shakti* (Martín Rejtman, 2019)

La depresión es un tópico ya presente en los últimos dos largometrajes de Rejtman. En *Los guantes mágicos* (2003), Cecilia atraviesa una depresión inducida como tal por Susana (también interpretada por Susana Pampín), quien busca mejorar su estado recomendándole diferentes actividades, entre ellas, el consumo de fármacos antidepresivos. *Dos disparos* (2014) se acerca un poco más a *Shakti* en que los sujetos de este intercambio son varones y hermanos, y en que los antidepresivos son desechados como posible solución. El protagonista intenta suicidarse al principio de la película y, en varias oportunidades, deja en claro que su accionar no se debe a un desorden psicológico. Primero, rechaza la atención de un profesional, diciéndole que se trató simplemente de “un impulso”. Luego, rechaza las medicaciones que su

hermano le ofrece, aseverando que no está deprimido y, por lo tanto, no las necesita. En *Shakti*, esta situación difiere en que Federico sí cree estar deprimido, a pesar de que su psicóloga nunca se lo diagnostica, y que es su hermano el que no confía en los antidepresivos que consume. Como en los dos últimos films mencionados, este le propondrá actividades que, desde su punto de vista, le ayudarán a salir de su “pozo depresivo”. La primera de ellas es llevarlo a una discoteca, donde Federico conocerá a la chica que, como sabremos más adelante, da nombre a la película.



Fotograma de *Shakti* (Martín Rejtman, 2019)

En todos estos casos, los personajes se encuentran sometidos a la autosuficiencia de la narración rejtmaniana, que se ciñe a lo que se nos muestra y anula la influencia de lo no-visible (Andermann, 2012: 19). Así como en *Silvia Prieto* (1999) los personajes son “invitados a actuar” y a relacionarse por los objetos que circulan a su alrededor (Andermann, 2012: 22), en *Dos disparos*, la aparición fortuita del arma en escena es razón suficiente para impulsar a Mariano al intento de suicidio. Esta lógica narrativa también incluye

la intervención de los personajes, que incitan a otros a hacer, creer y sentir cosas. Tal como sucede con el tema de la depresión, la autosuficiencia del relato también aparece re-elaborada en *Shakti*. En este corto, la incidencia de los personajes sobre las acciones de otros es más relevante que en obras previas de Rejtman. En este sentido, la intervención de Shakti (Laura Visconti) es fundamental para el relato. Tras su encuentro en la discoteca, él la invita a su casa a fumar marihuana y ella, vegetariana, comienza a tener hambre. Lo único que puede ofrecerle son unos knishes de papa preparados por su abuela, que conserva congelados desde hace dos meses. La escena es clave: Federico le cuenta a Shakti, mientras come los knishes, que su abuela murió poco después de prepararlos. A ella le “da impresión” seguir comiendo con esta información, por lo que se levanta y se va. Una vez más, el protagonista recibe una reacción inesperada de parte de una mujer en la que confía sin pensarlo mucho, inaugurando así su segundo pozo depresivo.



Fotograma de *Shakti* (Martín Rejtman, 2019)

Varias escenas del corto reformulan algunas situaciones similares que se producen en los trabajos anteriores de Rejtman. Ya explicamos cómo la depresión y las formas de combatirla es replanteada; de la misma manera, la escena de la ruptura fallida entre Federico y su novia nos recuerda la extraña separación de Cecilia y Alejandro en el comienzo de *Los guantes mágicos*. En *Silvia Prieto*, la protagonista usa sin problemas el uniforme de una promotora que había fallecido poco antes, es decir, se trata de la reacción opuesta a la de Shakti respecto de los knishes. Esta actitud de Silvia Prieto ha sido interpretada como una de las varias formas en que las primeras tres películas de Rejtman ofrecen un punto de vista sobre la crisis capitalista en Argentina, específicamente sobre la intercambiabilidad de las personas, como cuerpos reducidos a objetos fácilmente reemplazables (Page, 2009: 74). En definitiva, Silvia Prieto toma el uniforme usado porque toma el puesto de trabajo que ha quedado libre tras la muerte de la joven. Esas referencias a la realidad extrafílmica que aparecen en tales películas de forma fragmentaria, aisladas dentro de la realidad intrafílmica (Andermann, 2012: 25), y que permiten tales interpretaciones, son más difíciles de encontrar en *Shakti*, convirtiéndola en una narración audiovisual más autosuficiente que las anteriores y alejándose así de la relación con lo material para acercarse a asuntos más cercanos a lo inmaterial.

No es casualidad que, especialmente en la segunda mitad del corto, entren a la narración referencias al hinduismo y el judaísmo. La tradición judía está representada, fundamentalmente, en esos knishes de la abuela congelados. Poco después, Federico se reencuentra con Shakti —quien, gracias al efecto de la marihuana, no se acuerda del incidente de los knishes— y esta lo invita a “un festival en un templo Hare Krishna”. Sin embargo, la incursión de estas religiones en la narración no implica un estudio antropológico de las mismas —como el que aparentemente hace Rejtman en *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos* sobre las relaciones sociales en Argentina durante la crisis económica (Page, 2009: 70). Aunque encontramos dos pasajes centrados en

celebraciones de cada una de ellas, tales escenas muestran sus puntos en común a través de la comida: Federico invita a Shakti a la cena de Pésaj con su familia, y ella tiene la posibilidad de comer múltiples platos vegetarianos mostrados en sucesivos planos detalle mientras su tía Beatriz (Alejandra Flechner) los nombra. Esta igualación opera como un llamado de atención, no sobre la especificidad de cada tradición —y, por ende, su posible “encuentro” o “choque”, lo que desencadenaría una narración centrada en la religión como tema— sino en la espiritualidad entendida como sistema de creencias de manera amplia.



Fotograma de *Shakti* (Martín Rejtman, 2019)

La centralidad de la espiritualidad se enfatiza desde el mismo título: el nombre de un personaje que hace referencia a la concepción hinduista de una energía identificada como femenina, denominada Shakti. Según esta concepción, el cosmos se ordena a través de la relación entre esta, relacionada con el movimiento y la creatividad, y Shiva, principio de carácter direccionador y estabilizador entendido como masculino (Varadpande, 2013: 179). Varios

cultos que, a través de los siglos, han deificado a estas entidades y las veneran creen que la unión de Shiva y Shakti evita el caos y la destrucción del mundo (2013: 38).

Lejos de proveer una temática, este principio organizador se concreta en el corto como un artilugio narrativo que enfatiza la frustración y el desamparo final de Federico. Cada vez que el protagonista intenta accionar, confiar, abrirse ante un personaje femenino, recibe una respuesta desestabilizadora que agudiza su depresión: primero, su novia lo deja antes de que él pueda hacerlo; luego, choca el auto de su psicóloga y decide no asistir a la próxima sesión para no hablar de su relación con ella; casi al mismo tiempo, la paciente a quien le confía el secreto decide revelarlo; Shakti, por su parte, lo abandona en medio de un encuentro por no querer comer los knishes preparados por la difunta abuela. Ante todos estos episodios, Federico se encuentra impotente, inmovilizado —en sus palabras, “deprimido”, un estado que ni él ni Ulises logran vencer, puesto que no se trata del devenir amoroso (psicológico) de un muchacho, sino de la presentación de un esquema de fuerzas en desbalance.

Tal desestabilización tiene como punto cúlmine la revelación de una verdad: durante la cena de Pésaj, unos knishes de papa idénticos a los de la abuela fallecida provocan la pregunta por el responsable de su cocción. Así, Federico descubre que los knishes de su abuela —únicos, en su opinión— eran, en realidad, producto de la mano de Delia (Emma Luisa Rivera), su empleada doméstica. La única certeza a la que Federico aferraba su individualidad termina por ser derribada gracias a la intervención de un personaje femenino, una vez más.

Si bien el estilo de Rejtman es palpable en *Shakti*, este corto no se limita a una repetición de recursos formales y narrativos que lo perpetúan. La reformulación de motivos presentes en su filmografía hasta la fecha nos lleva a buscar nuevos significados posibles treinta años después de *Rapado*. En

comparación, la referencia a la realidad socioeconómica es mucho menos clara que en los films anteriores, y se introduce en su lugar una narración que apunta a la presencia de fuerzas energéticas que dominan el mundo circundante e inmovilizan al protagonista.

Shakti nos saca de la pregunta por las condiciones materiales en las que se desenvuelve la sociedad contemporánea y nos plantea otras de orden más abstracto o filosófico, si se quiere. La posibilidad de acción humana en medio de un mundo (“energéticamente”) desequilibrado y la disolución de la identidad representada en los knishes de papa son los principales interrogantes de un relato que no busca dar una respuesta cerrada al asunto. Tras dejar a Delia en la parada de la “combi”, vemos el auto de Federico alejarse mientras escuchamos por última vez su voz over: “Shakti y yo seguimos viaje. No le pregunté qué quería hacer y ella tampoco me pidió que la llevara a la casa. Pensaba seguir manejando hasta que uno de los dos tomara alguna iniciativa.” Shakti es el fluir de la energía creativa en movimiento constante y dinámico ante el que Rejtman se rinde, dejándose llevar para direccionarlos en términos narrativos, cinematográficos, estéticos.

Bibliografía

- Andermann, Jens (2012). *New Argentine Cinema*. Londres-Nueva York: I.B. Tauris.
- Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham-Londres: Duke UP.
- Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Varadpande, Manahar Laxman (2013). *Mythology of Shiva and Shakti*. Nueva Delhi: Abhinav Publications.

*Brenda A. Schmunck es Licenciada en Artes con orientación en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IHAAL, FFyL-UBA), y del Área de Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (IAE, FFyL-UBA). Entre 2017 y 2021, se desempeñó como adscripta en la asignatura Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales de la carrera de Artes, FFyL-UBA. E-mail: brendaschmunck@gmail.com