

a sala operar em tempo real. Os primeiros estágios de design e construção de *Bodyarchitecture* objetivam a pesquisa e o desenvolvimento dos sistemas de visão computacional e reconhecimento de fala.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FEINER, S. K. (2002) "Augmented reality: a new way of seeing", *Scientific American* 286 (4), 34-41.
- HOCKENBERRY, J. (2001) "The next brainiacs", *Wired* (August), 94-105.
- ISHII, H. e ULLMER, B. (1997) "Tangible bits: Towards seamless interfaces between people, bits and atoms" em *Proceedings of CHI'97*, 234-241. New York: ACM Press.
- KAHN, J. (2001) "Let's make your head interactive", *Wired* (August), 106-115.
- WEISER, M. (1991) "The computer for the 21st century", *Scientific American* 265 (3), 94-104.

ABSTRACT

This paper provides an overview of a current research project on intelligent environments. The aim of intelligent environments is to study and develop new ways of moving beyond the dominant model of Graphical User Interface (GUI). To illustrate the key concepts, an artistic prototype, called Bodyarchitecture, is introduced. The paper explores three main technological domains: virtual reality, augmented reality and other projects such as ubiquitous computing and tangible bits.

Rejane Cantoni [www.rejanecantoni.com; rcantoni@uol.com.br] é artista e pesquisadora de sistemas de informação. Doutora e Mestre pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP; Mestre em Visualização e Comunicação Infográficas pelo Programa de Études Supérieures des Systèmes d'Information da Universidade de Genebra, Suíça; e Professora do Departamento de Ciências da Computação da PUC, São Paulo. Sua pesquisa focaliza a engenharia dos sistemas de realidade virtual, instalações interativas com dispositivos de aquisição e manipulação de dados em ambientes sensorizados e automação. E-mail: rcantoni@uol.com.br

NAUFRAGIOS COLECTIVOS Y PERSONALES EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

GEOFFREY KANTARIS

En 1989, siete años después de la Guerra de Malvinas y el colapso de la dictadura, se filmó en la Argentina una película con un título evocativo, *Últimas imágenes del naufragio*, dirigida por Eliseo Subiela. Ubicada históricamente en 1982 o 1983, pero reflejando también las incertidumbres y crisis de la presidencia de Raúl Alfonsín, es una película estilizada que relaciona el sentido de desintegración social de los años de la hiperinflación y la incertidumbre política con las narrativas colapsadas de un escritor devenido vendedor de seguros, que se encuentra a sí mismo incapaz de entender los hilos de la pobreza, el crimen y la disolución de las relaciones familiares en la neblina de una ciudad cuyos límites son tan inciertos como las vidas de sus naufragos habitantes. La metáfora del naufragio iba a probar ser profética, aunque la idea de que esas serían las últimas imágenes del naufragio social fue prematura, y esta es la razón del título de mi artículo. A través del mismo, quisiera sugerir una paradoja temporal entre lo tardío y la repetición, que nos enviará rápidamente al fin del milenio, a películas hechas con una estética radicalmente diferente de la de Subiela, pero que repiten el sentido de naufragio personal y colectivo que la Argentina está experimentando todavía hoy.

He argumentado en otro lugar que *Últimas imágenes* y su todavía más famosa contemporánea *Sur* (Solanas 1988) fueron emblemáticas de la pérdida de esperanzas en la modernización nacional argentina –suspendida desde

la caída de Perón en 1955 y condensada en las imágenes nostálgicas de la “mesa de los sueños” y el Proyecto Nacional Sur de la película de Solanas (Kantarís 1996). Recientemente Idelber Avelar (1999) ha argumentado, a través de la interpretación de la obra de Ricardo Piglia, que la dictadura entre 1976 y 1982 cambió la Argentina de un paradigma social y económico de estatismo y modernización nacional a un paradigma neoliberal de economía posmoderna de mercados globalizados.

1. LAS CRISIS SISTÉMICAS DE LA GLOBALIZACIÓN

Examinaré aquí tres películas urbanas de finales de los años noventa que, siguiendo a Beatriz Sarlo (1994, 1996), podríamos ver colectivamente como instantáneas de la posmodernidad: *Buenos Aires viceversa* (Agresti 1996), *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro 1997) y *Mundo grúa* (Trapero 1999). Ninguna tiene lo que se podría llamar una estética pro-posmoderna; su relación con la pérdida de profundidad temporal, la borradura de la memoria, de hecho la imposibilidad de grandes narrativas sociales en la metrópoli globalizada tienen que ver más con resistir que con reflejar. Sin embargo, una diferencia obvia con las películas de la década de 1980 es que en ellas no aparece más la nostalgia por las narrativas de la nación modernizadora. Las películas no celebran la emergencia de la mediatización masiva y la disolución de paradigmas temporales en espaciales, pero sí ilustran dramáticamente los efectos sociales de tales procesos, la interpenetración del lugar con los flujos globales de dinero y poder, los naufragios personales y colectivos que estos movimientos y corrientes sísmicas engendran. Sobre todo quisiera sugerir que la cultura cinematográfica argentina contemporánea está respondiendo a las crisis sociales de una forma inherente, generada por las transformaciones estructurales del capitalismo global.

Aunque me estoy refiriendo de diversos modos a la globalización y sus efectos sociales, me parece que dicha discusión es inseparable de nuestra comprensión de la ciudad global a fines del segundo milenio cristiano. De hecho, el crítico marxista del posmarxismo y la globalización Fredric Jameson sostiene que las nuevas modalidades de espacio y tiempo que podemos ver emergiendo en la interrelación global de economías “tienen todo que ver con lo urbano [...] su posnaturalidad respecto de las tecnologías de la comunicación así como de la producción y [...] la escala de descentramiento global, escala sobre la cual la ciudad supo desplegarse” (1994: 11). David Harvey lo pone en términos aun más pesimistas cuando habla de la urbanización del capital y de la urbanización de la conciencia en el mismo sentido:

La urbanización del capital en una escala global traza un camino hacia una urbanización inestable y total, pero también violenta, de la sociedad civil. La urbanización de la conciencia nos intoxica y aturde con fetiches, volviéndonos incapaces de entender, no hablemos de intervenir, coherentemente en esa trayectoria (citado en Gregory 1994: 362).

Las películas examinadas aquí representan precisamente una desfetichización de la urbanización de la conciencia en el corazón de nuestra condición globalizada. Lo hacen a través de múltiples técnicas que resisten la tendencia a la fetichización inherente al medio cinematográfico mismo. Una película nunca puede ser considerada un observador en los procesos de urbanización y globalización como si ellos mismos constituyeran lo que Henri Lefevre llamó la “representación [violenta] del espacio” y su reducción a una cuadrícula visual de fetichismos.

2. BUENOS AIRES VICEVERSA (1996)

Es la película más compleja y cuestionadora de Alejandro Agresti, tanto por el modo como liga las ausencias de la historia argentina de la posdictadura con una narrativa de desintegración en la metrópoli globalizada, como por el modo como interroga conscientemente la relación de la estética con la negación de la política en la Argentina neoliberal de los años noventa. La diégesis concierne a series de historias interconectadas y entretrejidas, todas girando de un modo u otro alrededor de ausencias y faltas, las heridas no curadas dejadas por la dictadura militar, la hipocresía de la construcción televisiva y ficticia de un presente que ha olvidado el tiempo, la memoria y la historia. Los principales personajes son dos adolescentes huérfanos, Daniela y Damián, quienes no se encuentran hasta el final de la película pero cuyos caminos se cruzan temprano ya que Damián trabaja como empleado en un motel adonde Daniela va con su novio. Otro hilo narrativo en el film tiene que ver con una pareja de ingenieros de televisión, uno de los cuales comienza una relación con un adicto a la TV cuando su televisor se rompe, y una pareja de amantes ciegos que se separan al comienzo de la película y pasan el resto de ella tratando de encontrarse de nuevo en la inmensidad de Buenos Aires. El entretrejo de estas y otras historias aparentemente no relacionadas sugiere la fragmentación social pero también la potencialidad de nuevas formas de conexión que emergen en los intersticios de las megalópolis, tales como la breve relación entre Daniela y un huérfano de la calle llamado Bocha.

La metáfora de la ceguera en este film es extremadamente poderosa, y la

pareja ciega parece actuar como complemento de los espacios vacíos que la película trata de iluminar. Si la problemática del vacío entre lo visual y lo háptico es mapeada en el espacio urbano a través del dispositivo de imaginar esos "puntos ciegos" de la ciudad, sus puntos de desconexión y desagregación, entonces la película extiende su tema autorreflexivo a la esfera más amplia de la relación constitutiva de la imagen capitalista tanto en la urbanización como en la globalización. Lo hace a través de su foco en los medios y la mediatización, introducidos de modo cómico gracias a la relación peculiar de uno de los personajes, Cristina, con la persona televisiva de un presentador de noticiario. La función de esta línea argumental es claramente paródica: apunta al modo absurdo en que los medios masivos alimentan simulacros, y a la proliferación de estos como la clave o pantalla que media entre lo político y lo social.

Buenos Aires viceversa está fuertemente interesado en la mediación y mediatización televisiva y es esto más que nada lo que marca la transición entre los intereses clásicos y "modernistas" del cine de la posdictadura, con sus narrativas nacionales fallidas, sus verdades ocultas y sus historias oficiales y no oficiales (por ejemplo en *La historia oficial*, *Sur*, *Camila*, *Hombre mirando al sudeste*) y la preocupación *posmoderna* más reciente por las historias microurbanas y la disolución de los paradigmas nacionales que vemos en las tres películas que estamos analizando, y que podemos ver en producciones muy exitosas internacionalmente como la reciente *Nueve reinas* (Bielinsky 2001). Daniela misma consigue un empleo haciendo cortometrajes caseros sobre Buenos Aires para una pareja de burgueses que, desde la desaparición de su hija y nieta en el exilio europeo, tienen demasiado miedo como para salir de su departamento. Le piden a Daniela que les lleve imágenes de lo que pasa en las calles y le ofrecen pagarle 200 pesos por video, pero al principio no les gusta lo que filma para ellos: imágenes de la gente viviendo en las calles, de los pobres, de la gente común en los tiempos de crisis creciente.

Quieren belleza, dicen, no la fealdad de la pobreza y la miseria, y Daniela se ve forzada a encontrar o construir cierta belleza en la fragmentada fábrica social de la ciudad: "¿Decime dónde mierda voy a encontrar belleza en esta puta ciudad?" se queja frustrada en un momento. Eventualmente ella encuentra "belleza", bajo sugerencia del Bocha, en imágenes de azoteas vacías, naturalezas muertas del horizonte de Buenos Aires, de las cuales la interacción social está totalmente ausente. La pareja de viejos está mucho más complacida ahora con esa representación y sin darse cuenta revela el funcionamiento enmascarador de la estética en su relación con la política que esta película está interesada en criticar, tanto de los conceptos tradicionales de belleza como de los simulacros generados por los medios masivos.

Pero a pesar de este cuestionamiento de la función enmascaradora de la

estética, el entretreído de las historias separadas en la pantalla fílmica y televisiva que estamos mirando intenta establecer el propio espacio estético de la película en cuanto revelador de conexiones ocultas y dependencias desmentidas, aun si la película critica esta misma idea en su cuestionamiento autorreflexivo de identidades y paisajes construidos televisivamente. Estas latencias ganan importancia hacia el final de la película cuando el supuesto tío de Damián se revela como un ex torturador que está todavía obsesionado con los "izquierdosos" a la vez que trabaja como guardia de seguridad en un centro comercial, y es el protagonista del tiroteo con Bocha. De muchas maneras este es el quid de la cuestión en la película: la exposición de los efectos, unos quince años después de la dictadura, de la continuación en el presente de esa violencia no hablada y no reconocida. Esta es la lectura de Agresti sobre el "naufragio personal" y el "naufragio colectivo" que es la Argentina contemporánea, de la violencia latente y la negativa del Estado a tratarla, del desorden financiero, el desempleo, la reaparición de los niños de la calle, lo absurdo de la fascinación de los medios de comunicación con la globalización, y sobre todo el miedo.

Precisamente por esta autorreflexividad aguda y el cuestionamiento de las prácticas de representación visual, *Buenos Aires viceversa* todavía se aferra a cierto esteticismo en su deseo por una metanarrativa ética. Su uso elocuente de música clásica para coser las diferentes historias alrededor de dos secuencias extensas recuerda el alto modernismo y los portentosos mensajes morales de Subiela, a la vez que busca el estilo visual descentrado y arrítmico de los nuevos géneros visuales que subsiguientemente comenzaron a emerger en el cine argentino, y a los que me dedicaré ahora.

3. PIZZA, BIRRA, FASO (1997)

Pizza, birra, faso fue realizada en la Argentina en 1997 por dos jóvenes directores desconocidos, Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, con un presupuesto muy reducido (para un largometraje) de 400.000 dólares (Ravaschino 2002). La influyente revista especializada *El amante cine* le atribuye haber cambiado sustancialmente el curso del cine argentino reciente (Noriega 2001). El estilo de filmación frenético, hecho posible por el uso de cámaras livianas móviles, fue algo así como una revolución para el cine argentino e inauguró un nuevo modo de ver la ciudad que está indicado en las secuencias iniciales: en vez de la serie de tomas inmóviles y ya establecidas del discurso tradicional fílmico (como las que se parodian en el prólogo documental a *Los olvidados* de Buñuel 1950) se nos presenta una cámara frenética moviéndose

a toda velocidad y con movimientos rápidos por una ciudad fragmentada donde la *durée* del lugar ha sido reemplazada por la velocidad, convertida en una mancha en las trayectorias de transportes y desplazamientos. La secuencia de títulos establece la escena para el atraco violento a un hombre de negocios en un taxi en Buenos Aires por dos de los adolescentes que son el tema de la película, y que trabajan de acuerdo con un taxista corrupto. La cámara se mueve a tal velocidad que desorienta, y muestra fragmentos de la actividad urbana filmada desde algún transporte que se desplaza rápidamente o desde una mano temblorosa, retorciéndose como si el tiempo mismo estuviera a toda marcha, mientras la banda sonora se confunde con las transmisiones de radio de la policía y los reportajes de noticias sobre la violencia urbana, el desempleo y el crimen.

La representación visual y auditiva de los sistemas de transporte y comunicaciones electrónicas, un componente básico de la compresión espacio-temporal, crea un efecto abrumador. Fredric Jameson propone que el tiempo no puede percibirse en la era posmoderna como una formación profunda, algo que se acumula lentamente en un estrato geológico. El tiempo es ahora "una función de la velocidad, y se percibe evidentemente sólo en términos de su ritmo, o de la velocidad como tal: como si la vieja [...] oposición entre medida y vida, el tiempo del reloj y el tiempo vivido, hubiera desaparecido" (1994: 8). Si el tiempo se ha vuelto velocidad, el ritmo de cambio de los diseños de la moda en el frente de una tienda o en su página de Internet, o en el ritmo del cambio de los locales en un centro de compras, o en el contexto construido, en cierto sentido el tiempo se esfuma en un instante, porque la velocidad es una medida del desplazamiento sobre el tiempo.

Pizza, birra, faso es una película sobre el submundo rebelde, criminal y joven de Buenos Aires; sigue las vidas violentas de un grupo de adolescentes y una chica embarazada, que recurren al crimen para satisfacer sus necesidades básicas: la pizza, la cerveza y los cigarrillos del título. Viven las vidas de adolescentes analizadas por Mario Margulis en su fascinante estudio de la noche de Buenos Aires, *La cultura de la noche*, para quien

Al refugiarse en la noche, se resignifica la ciudad y parece alejarse el poder. Ilusión de independencia apelando al juego del tiempo; tiempo no colonizado en que parece resignar el control; tiempo no utilizado plenamente para la reproducción económica, para la industria o la banca. Si todos los espacios están colonizados queda el amparo del tiempo, el tiempo como refugio. (1994: 12)

En una secuencia particular este intento de reclamar la topografía urbana, o aun más la iconicidad del espacio urbano, se simboliza cuando el grupo

de jóvenes se mete una noche en el famoso obelisco de Buenos Aires. Uno de los muchachos ya ha expresado el carácter libidinal de este ícono urbano, su relación con la erotización nocturna del espacio urbano y, en particular, con una economía masculina de reclamos encontrados sobre el territorio urbano:

Pablo: Sabés que una mina me decía que le calentaba el obelisco.

Córdoba: ¿Cómo que le calentaba?

Pablo: Qué sé yo, decía que era una especie de pene que... que captaba todas las zonas porongóticas que circulan por la ciudad ahora.

La imaginiería es evidente: un *porongo* es un contenedor hueco (a menudo hecho de una calabaza) famoso por ser el recipiente en el cual se sirve el mate. Aquí usualmente el adjetivo parece significar los espacios huecos que se han difundido por la ciudad, los espacios vacíos circulantes, los intersticios, que son atraídos por el ícono del obelisco como una ilusión fálica de plenitud y completitud. Ese sentido del espacio urbano que se ha vuelto una circulación pura de vacíos es una metáfora conmovedora para un empobrecimiento urbano y sus procesos más amplios de desterritorialización.

Córdoba se encuentra así cautivo crecientemente entre su existencia delictiva y las responsabilidades que le demanda Sandra. Pero las tensiones parecen irresolubles: incapaz, a pesar de tratar, de mantener un trabajo regular, recurre a robos cada vez más audaces para "proveer" a su futura familia. Cada vez más desesperados, los muchachos traman un robo en una discoteca a la que no pueden entrar debido a su origen social: sus cuerpos deben permanecer invisibles, escabulléndose en los rincones oscuros y peligrosos de la ciudad, donde la violencia es la única manera para ellos de transgredir las líneas espaciales de poder que gobiernan el derecho a acceder a la visibilidad pública. El robo, que fracasa desastrosamente, tiene como objetivo conseguir dinero suficiente para que Córdoba lleve a Sandra al Uruguay a comenzar una nueva vida. Es significativo que la película proyecte el único modo de emplazamiento que los personajes pueden imaginar como otra forma de desplazamiento: un viaje a través de fronteras nacionales.

Aunque no es la primera película urbana de la posdictadura argentina, y ciertamente tampoco la primera en retratar la violencia, *Pizza, birra, faso* es la primera de las que retoman el uso de actores no profesionales, para comprometerse con el idiolecto de la calle, y la primera en evitar cualquier tipo de metacomentario moralizante, ya sea en el estilo de la voz en off como en *Sur* de Fernando Solanas (1988), o en el desarrollo narrativo portentoso y en la autorreflexividad cinemática de *Buenos Aires viceversa*. En este sentido no está lejos de *Los olvidados*, película a la que rinde un homenaje explícito al

reescenificar el ataque de los muchachos al pordiosero sin piernas. Mi hipótesis es que la película relaciona la disfasia temporal de estos jóvenes –su sentido de no tener pasado ni mañana, de su vida vacía y sin valor– con la nueva temporalidad instantánea de la globalización y su disfasia espacial con un grupo de dislocaciones sistémicas muy amplias. Lo que es seguro es que la política de la película no está ya vinculada al bien o al mal o a representaciones de la verdad y la ficción. Estas son vidas que se viven en los intersticios de una cuadrícula espacio-temporal inimaginable, confundidas con líneas de velocidad y transporte. La representación de la política social no puede ya ser pensada fuera de su representación del *espacio-como-desplazamiento*.

4. MUNDO GRÚA (1999)

La última película que me gustaría tratar ahora fue dirigida por Pablo Trapero en 1999 y aunque tiene un abordaje representacional, que en su duración parecería ser simétricamente opuesto a la velocidad arrítmica de *Pizza, birra, faso*, comparte algunos de los intereses de esta.

Mundo grúa sigue las desventuras de un obrero de la construcción de mediana edad llamado Rulo, mientras busca trabajo por Buenos Aires y después por Comodoro Rivadavia, unos 2000 kilómetros al Sur. Su nombre completo es Luis Margani, y es el verdadero nombre del actor no profesional que lo encarna en la película. Al comienzo, Rulo inicia un trabajo nuevo como operador de una grúa al mismo tiempo que se enamora de Adriana, la dueña de un kiosco cercano a la obra. La vida parece ir bien hasta que después de dos meses llega el informe médico de Rulo: la compañía de seguros se niega a cubrirlo porque es obeso, y es despedido sin ceremonias. Alguien le habla de un trabajo en Comodoro Rivadavia, y Rulo a regañadientes comienza su viaje.

La película fue filmada en blanco y negro y no se utilizó iluminación por la noche. En su lugar se emplearon rollos fotográficos de 200 asas como si fueran de 800 asas, lo que da a las tomas de noche una calidad granulosa. De acuerdo con el director: “Por ser blanco y negro, la idea era trabajar con las tramas y las texturas de las máquinas y en los interiores con los contrastes” (DVD Extra). El uso de rollos blanco y negro por un lado sirve como dispositivo para desfeticizar, ya que el color en la representación cinematográfica está asociado con el ilusionismo, la profundidad y la atracción libidinal intensa de su juego con las superficies y la profundidad. Pero, por otro lado, el rollo en blanco y negro, en la era del color, es una elección estilizada asociada en el cine con la nostalgia y con los juegos de luz, oscuridad y forma en la fotografía. En muchos lugares la película tiene un aire casi de documental y el

director está trabajando claramente con el lenguaje visual y los temas del neorealismo italiano. La película también nos provoca con un par de referencias a Charles Dickens: Rulo sufre de una enfermedad conocida como Síndrome de Pickwick (descrita originariamente por Dickens) y uno de los personajes es caracterizado como un “David Copperfield”. Al situarse así en un espacio ambiguo entre la ficción y el documental, *Mundo grúa* parece querer volver ambigua la materialidad misma que se esfuerza por representar.

Más hurgamos en el mundo material de ladrillos, cemento y máquinas –que una episteme diferente llamaría el mundo del trabajo “real”– más parece que este mundo se disolviera en un juego de matices de luz y oscuridad, de blanco y negro. Las escenas nocturnas, con su intensidad de luz y oscuridad, parecen querer iluminar un *mundo* que permanece inaccesible para la mirada televisiva. De igual modo cuanto más se entretiene la cámara sobre las máquinas, su tamaño imponente y su poder, estas se vuelven paradójicamente más poéticas. Las tomas más conmovedoras son, paradójicamente, las máquinas que no están trabajando, tales como esas tomas en el estilo de naturalezas muertas de grúas inmóviles que se ven después que Rulo ha sido despedido.

El mundo material (el “mundo grúa”) no es un mundo dado sino que está construido. ¿Qué significa esto en una episteme posmarxista donde no es posible igualar el trabajo con el origen de la totalidad del sentido social, con lo que hace la cultura posible? Trapero nos da una respuesta:

Las grúas son como un termómetro del estado de la ciudad. Son un símbolo de progreso. Desde ese punto de vista, la película tiene algo de paradójico. El protagonista, que progresivamente va perdiendo todo lo que tiene, trabaja en un aparato que representa lo opuesto de lo que le pasa a él. (DVD Extra)

Las grúas, entonces, representan la economía globalizada de los edificios de oficinas; su altura, una medida del sobrecalentamiento de una economía de ficciones que dicta y controla el mismo mundo material en el cual opera. Desde esta perspectiva la fórmula marxista se revierte, y el espacio material de la ciudad pierde sustancia, se vacía aun cuando la película intenta capturar su peso y su densidad, eso que resiste. Así, cuando Rulo comienza su curva de descenso, la materialidad del lugar se disuelve. Rulo es forzado a mudarse, sujeto a los caprichos de un sistema económico que despide obreros a su voluntad en un lugar y los contrata de nuevo en otro, transfiriendo su capacidad de dar forma al mundo material a la velocidad de la luz. No es para sorprenderse entonces de que los espacios habitados por Rulo se yuxtapongan frecuentemente con los locales de juegos electrónicos donde está su hijo. Es como si la condición urbana hubiera invadido cada espacio de la película: aún

en su largo viaje al Sur pueden verse tomas de asfalto y luces de semáforos, sugiriendo una extensión infinita de la condición urbana a lo largo de distancias geográficas gigantescas.

La película, en sus yuxtaposiciones alegóricas, podría ser un ejemplo excelente del comentario de Fredric Jameson:

Todo pensamiento es hoy también, cualquier cosa que sea, un intento de pensar el sistema del mundo en tanto que tal [...]. En una escala global, la alegoría permite a los paisajes más aislados, menudos y al azar funcionar como una maquinaria figurativa en la que las preguntas sobre el sistema y su control sobre lo local emergen y desaparecen incesantemente. (Jameson 1992: 3-5)

Es importante notar en relación con el comentario de Jameson que, cuando Rulo es despedido por primera vez, el capataz que le da la noticia tampoco tiene poder: ninguno de los trabajadores tiene control de las fuerzas económicas que estructuran sus vidas. El capataz dice que él sólo sigue las reglas que son iguales para todos, como hace también la compañía de seguros que no permite trabajar a Rulo: la agencia subjetiva se ha vaciado de sus connotaciones personales y ha sido transferida a algo anónimo y financiero.

No es una sorpresa tampoco ver que lo que se ha sacrificado en este sombrío escenario es el tiempo, la memoria y la historia. En su juventud, descubrimos, Rulo supo ser Paco Camorra, miembro de una banda de rock famosa llamada "Séptimo Regimiento", y su hijo también está tratando de empezar su propia banda de rock. En un comentario conmovedor hacia el final del film, después que lo despiden por segunda vez, Rulo declara que aunque su cabeza está llena de historias sobre el pasado, él preferiría olvidarlas. Rulo, en cierta forma, es también la Argentina: atrapado en la periferia vaga y violenta de un sistema global que borra la historia tan fácilmente como disuelve la materialidad del lugar:

Este país tiene un Paco Camorra en su historia. Este país pudo ser mejor, tuvo sus cinco minutos de gloria y hoy convive con eso como el Rulo convive con su bajo y sus fotos ajadas. Las madres de Plaza de Mayo son el Paco Camorra de este país, si querés. Es lo único que te queda en el presente que te puede hacer intuir un pasado distinto. (Trapero en Acuña 1999)

5. ¿ÚLTIMAS INSTANTÁNEAS?

Para concluir, cada una de estas películas cuenta una historia de desintegración que es de algún modo también la historia de la desintegración de la

Argentina. Cada una intenta también recobrar lo que la violencia ha borrado de los regímenes televisivos de la posmodernidad. En *Buenos Aires viceversa*, cuando se revela la hipocresía desfachatada de los informativos en el reportaje absurdo sobre las circunstancias que rodean al tiroteo de Bocha, Cristina se da cuenta de que está enamorada de él. En *Pizza, birra, faso* la cámara hurga en las "zonas porongóticas" y provee una nueva visión del vientre de lo urbano, una visión que, aunque estructurada por las fuerzas de la velocidad y el intercambio, ilumina los intersticios invisibles de ese sistema. Y, finalmente, en *Mundo grúa*, la mirada persistente de Rulo así como las tomas nostálgicas sobre la maquinaria detenida después de cada vez que despiden a Rulo, intenta recobrar una dimensión temporal del momento de su borradura. Como una naturaleza muerta, esas miradas persistentes contienen paradójicamente el fluido televisivo de la globalización, como las últimas imágenes de un Apocalipsis postindustrial.

Traducción de Fabricio Forastelli

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, C. (1999) "El neorrealista bonaerense", *El amante*. Disponible en www.elamante.com.ar/nota/0/0001.shtml (visitado: 19/10/99)
- AGRESTI, A. (1996) *Buenos Aires viceversa*, Alejandro Agresti (guión). Argentina, 122 min. 35 mm/color.
- AVELAR, I. (1999) *The Untimely Present*. Durham: Duke University Press.
- CAETANO, A. y STAGNARO, B. (1997) *Pizza, birra, faso*. Argentina, 90 min., 35 mm/color.
- GREGORY, D. (1994) *Geographical Imaginations*. Oxford: Blackwell.
- JAMESON, F. (1992) *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Londres: British Film Institute.
- (1994) *The Seeds of Time* (Wellek Library Lectures). Nueva York: Columbia University Press.
- KANTARIS, E. G. (1996) "The last snapshots of modernity: Argentine cinema after the 'process'", *Bulletin of Hispanic Studies* [Glasgow] 73(2), abril, 219-244.
- MARGULIS, G. (1994 [1997]) *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.
- NORIEGA, G. (2001) "Historia de una búsqueda", *El amante*. Disponible en: <http://www.elamante.com/nota/1/1436.shtml> (visitado: 3/5/2002)
- RAVASCHINO, G. (2002) 'Pizza, birra, faso'. *cineismo.com*. Disponible en www.cineismo.com/crticas/pizza,%20birra,%20faso.htm (visitado: 3/5/2002).

- SARLO, B. (1994) *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe.
- (1996) *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe.
- SOLANAS, F. E. (1988) *Sur*. Fernando E. Solanas (guión). Argentina: Pacific Productions Cinesur Argentina, Canal Plus France, 115 min. 35mm/color.
- SUBIELA, E. (1989) *Últimas imágenes del naufragio*, Argentina: Cinequanon-TVE, 127 min. 35mm/color.
- TRAPERO, P. (1999) *Mundo grúa*. Argentina: Stantic, Lisa, 90 min. 35mm/color.

ABSTRACT

This article examines three Argentine films from the 1990s, which can be seen in retrospect to have initiated a set of powerful new responses to the social and economic crises of neo-liberal Argentina. The films delve into the decaying social fabric of Buenos Aires at a time of rising poverty and social disintegration, and they expose the links between the urban interstices and wider systemic and geopolitical restructurings. As these films explore the fabric of the megalopolis, they also reveal global, financial, media, and information flows, which are agents of the deterritorializing processes at work. As they attempt to renew our vision of the polis, can these avoid complicity with the globalization of visual culture, of which they are by their nature a part?

Geoffrey Kantaris es Senior Lecturer en Cultura latinoamericana en el Departamento de español y portugués y en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge (UK), donde es director del Master en Literatura y Cultura Europea. Se especializa en el cine urbano contemporáneo de Colombia, Argentina y México sobre los que ha publicado varios artículos. Es autor de *The Subversive Psyche* (Oxford University Press) sobre mujeres escritoras de la posdictadura en la Argentina y Uruguay.
E-mail: egK10@cam.ac.uk

PROYECTAR LA HISTORIA: TESTIMONIO, DENUNCIA Y MEMORIA EN EL CINE ARGENTINO POSDICTADURA¹

XIMENA TRIQUELL

1. EL CINE ARGENTINO POSDICTADURA

Al analizar el cine argentino posterior a 1983, suele señalarse como una de sus características sobresalientes la fijación temática sobre sucesos ocurridos durante el período de la dictadura militar. Esta “marca de la dictadura” que los críticos y los teóricos observan en el cine posdictadura es definida de diversas maneras según el autor de quien se trate: un proyecto político común (Foster 1992), un mismo intertexto simbólico (Marvin D’Lugo 1994), el foco en los traumas de la historia reciente (King 1990), la democracia como elemento fundamental de sus condiciones de producción (España 1994). Todos estos autores parecerían coincidir en que “aquello” que atraviesa los filmes puede ser referido a la discusión más general acerca de la relación del cine con lo extracinematográfico: lo político, la historia, lo social.

Si aceptamos esta relación –que, por otro lado, es postulada en las películas mismas– es posible analizar ciertas modificaciones narrativas, retóricas y estilísticas que la serie de filmes sobre la dictadura presenta, con referencia a factores de orden político o histórico.²

En alemán se suele recurrir a la palabra *Vergangenheitsbewältigungsfilm* –cuya traducción sería aproximadamente “elaborar el pasado a través del cine”– para dar cuenta de aquellas películas que tematizan la Segunda Guerra