

Al menos una batalla: la utopía de la resistencia en los filmes de Adolfo Aristarain¹

Bértold Salas Murillo
Escuela de Estudios Generales
Universidad de Costa Rica



Resumen

Se examina la propuesta política que subyace en la cinematografía de Adolfo Aristarain (Buenos Aires, 1943), uno de los más importantes realizadores latinoamericanos en los años 80 y 90. Sus filmes tratan sobre la sobrevivencia de la utopía en América Latina durante los últimos años de las dictaduras y el comienzo de la posguerra fría, ahora expresada como resistencia. Directa o indirectamente cita una serie de problemas característicos de la región, como el desempleo y la exclusión social, las relaciones familiares, las dictaduras, las empresas transnacionales y el exilio, entre otros.

Palabras claves: utopía, América Latina, exilio, violencia, cine

Abstract

This article analyzes the political proposal of Adolfo Aristarain's (Buenos Aires, 1943) cinematographic work, one of the most important film producers from the 80's and 90's years. His films deal with the remaining of utopia in Latin America during the last dictatorships and the beginning of the cold post-war, now expressed as resistance. Aristarain presents directly or indirectly a series of problems that characterizes the region, like unemployment and social exclusion, family relationships, dictatorships, multinational enterprises, and exile.

Key words: utopia, Latin America, exile, violence, cinema

1. Una primera versión de este artículo apareció en el suplemento *Áncora*, de *La Nación*, el 22 de agosto del 2010.

Los que se quedaron en la utopía

Dueño de los negocios y de las mejores tierras de Valle Bermejo, Andrada (Rodolfo Ranni) parece estar detrás de la compra de propiedades de los pequeños productores de lana de la región. Esto intriga a Mario Dominici (Federico Luppi), educador y líder cooperativista, antiguo profesor universitario de Sociología, quien visita su hacienda para enterarse de que la operación se debe a que, tarde o temprano, estas tierras serán expropiadas para construir una represa y tendrán un precio muy superior al que hoy ofrece a los propietarios. Indignado, Mario está dispuesto a hacer público el negocio de Andrada; mientras parte, este le espeta: “Se me quedó en la utopía, maestro”. La elocuencia es un rasgo de los personajes de Adolfo Aristarain: dan a sus interlocutores respuestas certeras como dardos, solemnes, elegantes e incluso ingeniosas. Sin embargo, esta vez la réplica no posee tales características, es más bien rabiosa, pero se ajusta a Andrada como un guante: “También le voy a decir que es usted un reverendo hijueputa”, sentencia Dominici.

En otro pasaje de *Un lugar en el mundo* (1992), Mario asegura que si la guerra por la justicia social se ha perdido, “por lo menos podemos darnos el lujo de decir que ganamos una batalla”. Por ello volvió desde su exilio europeo, y trabaja como una

diligente hormiga con los criadores de ovejas del pobre y marginado Valle Bermejo. No está solo en sus esfuerzos: lo acompañan en la lid su esposa Ana (Cecilia Roth), una médica que como él prefirió abandonar la expectativa de una mediocre y acomodada vida de clase media en Buenos Aires, y su hijo Ernesto (Gastón Batyi), quien lo asiste en la escuela donde niños y adultos aprenden a leer y escribir. También cuenta con la compañía de sus amigos, la monja Nelda (Leonor Benedetto), quien no usa hábito porque no quiere que haya diferencia entre ella y los fieles que asisten a la ermita, y el geólogo Hans (José Sacristán), quien ha llegado al valle contratado por Andrada, aunque sintoniza mejor con el compromiso de Mario, Ana, Ernesto y Nelda. Se trata de personajes aristainianos, en la más aristainiana de las historias: sobrevivientes del naufragio de los proyectos de izquierda, no renuncian a la utopía en medio del tsunami del capitalismo salvaje de la especulación y las grandes corporaciones, y expresan su convicción en pequeñas luchas, reconstrucciones o, simplemente, en el gesto rabioso y resistente de llamar ‘hijueputa’ a un terrateniente. Los personajes de Aristarain intuyen que la guerra está perdida, pero no por ello es menos justa y necesaria: con sus escasos recursos, se oponen a la ley del más fuerte y hacen de esa resistencia su razón de ser. Mario libra su batalla al formar una cooperativa

de pequeños productores de lana, la cual pretende competir con grandes propietarios como Andrada, quien especula con el premio de manera vergonzosa. También es una valiente batalla eso de preferir un juicio antes que un arreglo económico, para así poner en aprietos a una trasnacional, como hace Pedro Bengoa (Federico Luppi), el personaje protagonista de *Tiempo de revancha* (1981). Y es resistencia volver al Buenos Aires deshecho por el desencanto y la corrupción, a buscar razones por las que luchar o vivir, como es el caso de Martín (Juan Diego Botto), este joven de 19 años, hijo de un amargado exmilitante de izquierda, en *Martín (Hache)* (1997). Batallan Fernando (nuevamente, Luppi) y Lily (Mercedes Sampietro), quienes responden a las penurias económicas de un forzoso retiro con la fundación de una utópica finca en el campo argentino, en *Lugares comunes* (2002). Incluso hay una suerte de resistencia en la actitud cínica del sicario Raul Mendizabal (también Luppi), quien no escatima insultos para los plutócratas que lo contratan, en *Los últimos días de la víctima* (1982), así como un profundo dolor por la utopía, perdida pero nunca olvidada, en la extravagante autobiografía que dicta el escritor Joaquín Goñez (José Sacristán) en *Roma* (2004), testamento vital y cinematográfico de Aristarain.

Un texto filmico de ficción no puede ser leído como una trasposición de la realidad: en su producción entran en juego factores de naturaleza artística, cultural, económica, ideológica, social e incluso política. Sin embargo, es innegable que tanto en la gestación de una película, como en su posterior divulgación, esta entra en relación con la sociedad que es su entorno. Explica Sorlin que el proceso de producción cinematográfica consiste en una doble mediación, con un equipo que posee intereses y una posición particular en la industria cinematográfica y la sociedad, y una política que este mismo equipo adopta ante el público. De esta manera, la producción de un filme

es una operación activa, a través de la cual un grupo se sitúa y define sus objetivos: culmina al lanzar a los circuitos comerciales una imagen (...) del mundo en función de la cual los espectadores van a reevaluar su propia posición. Cada expresión ideológica es así una contribución al conjunto, nunca totalmente realizado, ya que sin cesar es desplazado por nuevas iniciativas, que es la ideología propia de un período. (Sorlin, 1985: 170)

En este ensayo se procura reconocer la expresión ideológica que subyace como operación activa en los filmes de Adolfo Aristarain y que brindan luces respecto al fin de siglo latinoamericano:

esa operación que va del cineasta, preocupado por una serie de asuntos, al público, que reconoce en los filmes una parte de sus propias inquietudes. Según aclara Sorlin, la ideología es el conjunto de las posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado, y de la que toda expresión ideológica particular es una modalidad; es un marco y no un edificio rigurosamente concebido; textos cinematográficos como *Tiempo de revancha*, *Un lugar en el mundo* o el resto de la filmografía de Aristarain, son ejemplo de esas posibilidades de simbolización y representan “un acto por el que un grupo de individuos, al escoger y reorganizar materiales visuales y sonoros, al hacerles circular entre el público, contribuye a la interferencia de relaciones simbólicas sobre las relaciones concretas” (Sorlin, 1985: 171).

La filmografía del argentino Adolfo Aristarain fue una de las más significativas de América Latina en las décadas de los 80 y 90, cuando sintonizó con los problemas y expectativas de la región, y tuvo eco en los mercados estadounidense y europeo, con reconocimientos como la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián y la candidatura al Oscar a la Mejor Película en Lengua Extranjera. En España la repercusión fue tal que, según González Acevedo, *Un lugar en el mundo* marcó la relación entre argentinos y españoles a finales del siglo XX (2005: 169). Se trata de filmes tremendamente clásicos en lo

formal, justamente notables por su sencillez y precisión; en especial a partir de los 90, son películas cargadas de palabras e ideas, con actuaciones soberbias al servicio de guiones de intrigas simplísimas.

Más que sobre un estilo narrativo, los filmes de Aristarain insisten sobre una serie de motivos argumentales y temas, que pueden reunirse en un solo asunto: la resistencia como una forma de reconstruir la utopía en América Latina. En estas narraciones, la utopía tiene la función orientadora y crítica que le ha caracterizado desde los tiempos de Platón, y contribuye a la esperanza, como lo fue para la izquierda latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX. En el discurso aristainiano la resistencia se da frente al capitalismo, según puede descubrirse en las películas mencionadas: *Tiempo de revancha* (1981), *Últimos días de la víctima* (1982), *Un lugar en el mundo* (1992), *Martín (Hache)* (1997), *Lugares comunes* (2002) y *Roma* (2004).

El precio de un hombre

El gobierno atroz de las juntas militares (cuatro, entre marzo de 1976 y diciembre de 1983) despojó al pueblo argentino de un horizonte utópico y de su voluntad de resistencia. *Tiempo de revancha* lo retrata a través del personaje Pedro Bengoa, quien ha pagado a una empresa para que maquille el currículum; a diferencia de

otros profesionales, no está interesado en que sumen experiencia laboral y referencias, sino en que se las resten, especialmente aquellas que revelen su pasado como sindicalista. Es así como consigue ser contratado como dinamitero por TULSACO, una empresa de extracción de cobre de capital de origen mixto, argentino y extranjero; una compañía próspera, que enorgullece a los ejecutivos: una década atrás, cuando anunció que era capaz de abastecer de cobre a toda Argentina, vio sus acciones subir al cielo y todavía hoy mantiene las altas expectativas a partir de la intensiva exploración del suelo en busca de metales. Son los primeros años 80, cuando el país se preparaba para el regreso de la democracia electoral, sin que hubiese desaparecido el fascismo y la forma corrupta de capitalismo que promovió la dictadura militar.

En la primera secuencia de *Tiempo de revancha* tiene lugar la entrevista por la que se decide la contratación de Pedro. El entrevistador hace un cuestionamiento clave: cómo es posible que nunca participara en los sindicatos de las empresas en que trabajó; Bengoa responde: “la política es para los políticos”, y agrega: “TULSACO paga, yo trabajo, lo demás no importa”. Es decir, un pasado y un presente sin resistencia, sin utopía. Obtiene el puesto, lo cual es motivo de alegría después de un lustro sin un empleo fijo. Motivo de alegría para Pedro, pero no para su padre: “Te borraron el

pasado... ¿Podés mirarte al espejo?”, inquiera el progenitor, preocupado por los principios de Pedro. El padre conoce a su hijo: lo señala con la navaja —esa navaja que llevará al silencio en la última secuencia del filme— y le advierte que no podrá sostener la impostura y llegará un momento en que dirá lo que no puede decir; entonces “te quedarás sin guita y sin orgullo”, sentencia el papá. El padre sabe del germen rebelde que hay en Pedro, ese que le hizo aspirar a la utopía en el pasado, y que motivará la evolución del personaje.

Cuando Pedro llega a la cantera de TULSACO en el sur de Argentina, desconoce cuál será su papel, salvo el de ser un buen empleado. Topa con un viejo conocido, Bruno (Ulises Dumont), otro antiguo sindicalista que renegó de su pasado rebelde. Este le propone fingir un accidente y recibir una indemnización por parte de la empresa. Bengoa se rehúsa inicialmente, pero ser testigo de la muerte inútil de dos de sus compañeros de trabajo a causa de la irresponsabilidad de la empresa en cuanto a normas de seguridad, recibir una “bonificación” a cambio de su silencio —“Todo el mundo tiene un precio”, le dice el patrón— y, especialmente, la muerte de su padre, lo deciden finalmente a embaucar a la compañía. No es aún un retorno a la batalla por la utopía, pero sí un resurgimiento del espíritu combativo. Sin embargo, el plan no resulta como lo pensaron inicialmente: Bruno

muere y él, que iba a ser el testigo, es finalmente el damnificado.

Rescatado de debajo de las piedras por Golo (Alberto Benegas), el chofer de la compañía, un mapuche callado y analfabeto que sabe encontrarlo con las artes de su pueblo, Pedro sale de entre los escombros sin habla. Es con esta estratagema que Bruno pretendía extorsionar a la empresa: TULSACO no desea una demanda, pues el proceso podría revelar que no hay cobre en los yacimientos y que la empresa funciona —y cobra vidas— para mantener las expectativas de los inversionistas. Su abogado consigue un buen acuerdo, medio millón de dólares, pero él, sorprendentemente, prefiere ir a juicio. Sobre una pizarra escribe: “No estoy en venta”. Privado de la palabra, dedica un cruce obsceno de manos a Ventura (Jorge Hacker), dueño de la empresa, que cumple la misma función del “hijueputa” de Mario para Andrada, en *Un lugar en el mundo*. Bengoa abandona la rebeldía individualista, supuestamente motivada por el afán de lucro, da un paso al frente y comienza la batalla, ahora utópica y solidaria: ‘joder’ a TULSACO, una empresa corrupta y que pone en peligro a sus empleados, y por medio de ella, cuestionar la forma de capitalismo que se instauraba en Argentina.

Después del accidente, Pedro pasa semanas sin hablar con nadie, ni siquiera a su mujer, Amanda (Haydée

Padilla), y duerme con una cinta adhesiva en la boca, para evitar que una palabra escape durante el sueño. Su silencio es grabado permanentemente, a la espera de una caída en la palabra: recibe sobres con grabaciones que han registrado lo que se ha dicho a su alrededor y que le advierten que con un monosílabo se revelará su farsa. Metáforas de una sociedad totalitaria y panóptica, las grabadoras aparecieron desde la primera secuencia, durante la entrevista de trabajo, cuando el empleador echó a correr la cinta ante la mirada incómoda de Bengoa. Él sabe resistir el acoso, así como los ruegos de su esposa para que se rinda: no resiste por el dinero, sino por la dignidad.

Otro ejemplo de resistencia es Golo, el chofer de la TULSACO que rescata a Pedro del fondo de una montaña de piedra dinamitada. Cuando se conocieron y recorrían la cantera, le había contado que allí vivieron y lucharon los mapuches y le advirtió que él no era uno de ellos: “No soy indio”, afirma. Sin embargo, cuando es llamado como testigo por TULSACO, resulta más bien favorable a la demanda de Pedro, y cuando explica cómo lo encontró en medio de los escombros, sonríe y dice que seguramente “Porque soy indio”. Contagiado por la silenciosa rebeldía de Pedro, Golo encuentra una manera de reivindicar a su raza combativa.

Como fue mencionado, el estreno de *Tiempo de revancha* coincidió con

los últimos años de la dictadura argentina y la generalización de prácticas corruptas en todos los estamentos de la sociedad y el Estado argentino, las cuales son detalladas en el filme. Asimismo, recogió las conflictivas relaciones entre obreros y empresas, después del desmantelamiento de la izquierda y del movimiento sindical a mediados de los 70. Más que una metáfora, fungía como una radiografía del contexto. Según contó posteriormente el actor protagonista -Federico Luppi-, Adolfo Aristarain tuvo que apostar fuerte por el filme, después de la visita de un interventor del Instituto de Cine argentino, quien comunicó que era ‘probable’ que se cortaran algunas escenas. El realizador respondió: “Si hay que cortar, la corto a lo largo, pero yo no modifico un solo fotograma y mañana llamo a conferencia de prensa para informar sobre esta situación de censura” (González Acevedo, 2005: 172). Relata Luppi que después de largas discusiones el filme se estrenó sin censura.

Cuando *Tiempo de revancha* fue estrenada, los militares sostenían su ‘popularidad’ a partir de la represión del disenso y de espejismos nacionalistas como el Mundial de Fútbol en 1978 o la Guerra de las Malvinas, en 1982. Las dictaduras militares recurrieron a una violencia física “que se prolonga en violencia ideológica para determinar, no solamente los comportamientos, sino aun los modos de pensar y

entender la realidad (de allí la censura y la represión del pensamiento)” (Pérez, 2002: 459). La resistencia de Pedro, su defensa de la dignidad, es la del pueblo al que despojaron de la palabra y del orgullo: con el mismo silencio que el autoritarismo impone a los pueblos, Pedro, por siempre socialista, triunfa en su batalla contra el capitalismo especulador, explotador y salvaje.

Explica Tedesco que el incremento de la violencia en Argentina a partir de los años 90 es en lo inmediato debido a las reformas neoliberales y a la incapacidad del Estado de enfrentar los cambios (2000: 527), pero se originó en la violencia política que tiene su corolario en los últimos años de la dictadura, plasmados por Aristarain en *Tiempo de revancha* y en *Últimos días de la víctima*, en los que prácticamente repitió el reparto y el equipo de producción. En este segundo filme, adaptación de una novela de José Pablo Feinmann, Aristarain recorre el Buenos Aires de los últimos meses de la dictadura, acompañando a un experimentado y cínico *hitman*, Raúl Mendizábal, a quien nunca falta trabajo pues tanto la clase política como el empresariado, nacional y transnacional, siempre recurren a él para resolver sus diferencias. Filme de suspenso de gran refinamiento, con guiños al cine clásico estadounidense (*Tener y no tener*, de Howard Hawks y *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock), *Últimos días de la víctima* no

es un filme sobre la utopía, sino una alegoría de los métodos del capitalismo: Mendizábal es un mercenario que actúa según las leyes de la oferta y la demanda, hasta que le toca ser fulminado por este mismo orden.

Dentro de la filmografía de Aristarain, el retrato de la violencia de los últimos años de la dictadura militar, en *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima*, puede complementarse con el que hace de los efervescentes años 60 vividos por Joaco (Juan Diego Botto), protagonista de *Roma* y testigo del surgimiento de los movimientos estudiantiles de naturaleza izquierdista y nacionalista. En el último tramo del filme, la muerte de su madre trae a Joaco de vuelta desde España, y se encuentra con sus viejos amigos, ahora miembros de Montoneros, movimiento de izquierda que se afilió al peronismo a principios de los 70, y perseguidos por los grupos paramilitares de derecha.

Encontrar un lugar

Con alrededor de 20 años, Ernesto vuelve a Valle Bermejo, el pueblo donde creció, “un lugar que ya no existe” —es decir: una *utopía*—, a encontrarse y comprender a su padre, Mario. Está en la hora de tomar decisiones, y una buena manera de empezar es comprender un poco las que tomó su papá. Recuerda los años que van de la infancia a la adolescencia, el

período que coincidió con la llegada al pueblo del geólogo Hans Meyer y los enfrentamientos entre su padre y Andrada, los meses que precedieron al regreso del niño y su madre a Buenos Aires. Se da una oportunidad para recontar y hacer propias las batallas perdidas, la guerra aún inconclusa de sus padres, Mario y Ana.

Filme de ideas, las inquietudes y reflexiones de *Un lugar en el mundo* se reparten entre los personajes de Mario, Ernesto y Hans. Los ideales del padre son vistos, con admiración y afecto, por el hijo y el amigo, personajes que evolucionan contagiados por la solidez moral de Mario. El caso más claro es el del geólogo: contratado por Andrada para preparar el terreno para la futura represa, se sabe un mercenario pues conoce y finalmente no es capaz de callar las intenciones que hay detrás de la compra de las tierras de los pequeños propietarios. Otrora anarquista, se identifica con las valientes intenciones de Mario y Ernesto, quienes educan a los niños y niñas de la región, y de Ana y Nelda, quienes hacen las veces de doctora y enfermera. En una visita a Buenos Aires, Mario y Hans se emborrachan y se tambalean hasta llegar a la habitación del hotel donde duermen Ana y Ernesto. La esposa se indigna por el estado de los dos hombres y amenaza con no recibir al marido; de pronto solemne y venciendo su borrachera, Hans exige respeto para el amigo:

“debes respetarlo, porque este hombre es un frontera (...) Un frontera, borracho o vencido, nunca pierde la dignidad. Este tío es un fuera de serie.” Hans admira a Mario Dominici, el héroe terco, valiente y fracasado, el más aristainiano de los personajes, el que hace de la resistencia su causa, el que no renuncia a la utopía ni a su función de crítica y esperanza. González Acevedo hace un recuento de las interrogantes que subyacen en este personaje y en *Un lugar en el mundo*:

Como en todas las películas de Aristarain su aguda mirada, emotiva y punzante a la vez, se pasea por la realidad de su país, planteando sin aspavientos ni grandilocuencias preguntas como ¿puede la dignidad humana levantarse una y otra vez contra la injusticia? ¿el exilio puede ser tan doloroso como la vuelta a casa? ¿todos tenemos un espacio que nos es propio e intransferible en este cansado planeta? ¿qué sentido tienen las victorias y las derrotas? Con la vigencia y la luz que sólo poseen un puñado de películas, *Un lugar en el mundo* sigue emocionando y reivindicando el derecho a pensar y a creer en que pelear por recuperar algo de dignidad humana sigue teniendo sentido, aunque sea una batalla perdida una y otra vez. (2005: 175)

Un lugar en el mundo recuerda que es un filme de 1992. Ha caído el muro de Berlín y con él, el castillo de naipes de los estados socialistas, así como la posibilidad de ofrecer una alternativa al capitalismo. Como Mario, Hans tiene una lectura amarga del presente: según afirma, los primates ganaron, la fuerza bruta se impuso a idealistas como Cristo, Marx y Bakunin; ahora, en este mundo donde la solidaridad no es opción, “cada uno a su árbol y a luchar”, resume con triste ironía. Su cinismo es una pose: aunque se dice derrotado, aunque le cueste el trabajo como geólogo, Hans cuenta a Mario cuáles son las intenciones de Andrada. Finalmente, no es realmente un verdadero mercenario.

Un pasaje, suerte de *leitmotiv* de *Un lugar en el mundo*, viene a retratar el espíritu del filme: la carrera de Ernesto, sobre un carruaje, para ser más veloz que el ferrocarril; una metáfora de esta búsqueda de la utopía, una situación límite en la que el muchacho se adelanta al tren (la máquina, la industria, la fuerza) y pasa frente a él en una intersección. Se repite tres veces a través del relato, y de estas, una vez es al comienzo del filme y la otra, cuando está por concluir. Una cuarta carrera ocurre entre dos empleados de Andrada: su leal capataz y Hans, quien recuerda que es “su empleado, no su amigo”, que representa a los pequeños propietarios y a cuyo favor Nelda ha apostado el dinero recogido durante una actividad comunal.

Triunfa finalmente el geólogo, y gana una de estas pequeñas batallas que son consuelo en medio de la dura guerra. Poco cercano al cine de Aristarain, Rufo Caballero reconoce que *Un lugar en el mundo* propone

una emotividad bastante sobria, al acercarse al mundo interior de unos personajes que notifican con vehemencia su credo utópico, la posibilidad de cambiar el mundo y la importancia de que los seres humanos sepan y puedan encontrar un lugar en el mundo. (Caballero, 2005: 157)

Un apunte, al margen de la utopía, pero que dice mucho de las películas y de los personajes de Aristarain. Admirador del cine clásico estadounidense, repite en *Un lugar en el mundo* la situación de uno de los más importantes *westerns*: *Shane* (1953), de George Stevens, también una historia de resistencia. En este filme, dos amigos, un granjero y un pistolero, se ven unidos por sus ideales, su lucha contra un gran propietario y, especialmente, por la admiración del hijo y el silencioso amor a la misma mujer, esposa del primero. En la obra de Aristarain, frases y miradas revelan la atracción mutua entre Ana y Hans desde la primera hasta la última escena que comparten, la cual sin embargo nunca se ve consumada.

Al concluir *Un lugar en el mundo*, Hans abandona el pueblo, al mismo tiempo que llega la empresa hispanoargentina

que se encargará de construir la represa. ¿Cuál es su nombre? TULSACO, la misma de *Tiempo de revancha*: un homenaje de Aristarain a sus propias historias y, principalmente, una manera de recalcar la caracterización de las grandes empresas transnacionales como agentes en la generación de desigualdad y corrupción. Poco después que Hans, parten Ana y Ernesto, y es tras el paso de varios años en que el muchacho vuelve para visitar la tumba del papá. Como es probable que también lo hagan los otros personajes, Ernesto envidia a su padre: él encontró su lugar, allí, en ese pueblo miserable, luchando como don Quijote contra los molinos de viento. Se pregunta y responde: “¿Cómo hace uno para saber cuál es su lugar? Supongo que cuando esté en ese lugar y no me quiera ir”.

Las nuevas utopías

En el desenlace de *Un lugar en el mundo*, Aristarain dejó a Ernesto con unos 20 años y la tarea pendiente de encontrar un lugar —su lugar—, tras la muerte del padre. Este es de alguna manera el punto del que parte Martín, hijo, “Hache”, el joven protagonista de 19 años del siguiente largometraje del realizador argentino, *Martín (Hache)*. El muchacho vive en Buenos Aires, no trabaja ni estudia, es prácticamente expulsado de casa por su madre y está cerca de morir por una sobredosis que la familia y los amigos confunden con un intento de suicidio. Desde España

tiene que volver su padre, Martín Echenique, un guionista y director parcialmente retirado. Arriba a Buenos Aires para llevárselo a Madrid, quizás de manera permanente. Interpretado por el infaltable Federico Luppi, Martín es un hombre que renunció a la utopía: mantiene una postura crítica del mundo, y especialmente de Argentina, y fuma un puro de mariguana por las noches mientras escucha jazz, pero está convencido de que la existencia es una larga resignación, y pretende convencer de esto a su hijo; según lo pinta, es un mundo sin horizontes, cuyo mayor consuelo consiste en trabajar en lo que más le gusta. En el universo aristainiano, es un personaje muy próximo a los de Pedro Bengoa y Hans Meyer, cuando comienzan *Tiempo de revancha* y *Un lugar en el mundo*, y al que posteriormente representará el envejecido Joaquín Goñez, en *Roma*. Hache constituye en cambio una evolución del personaje de Ernesto, en *Un lugar en el mundo*, y anuncia a los jóvenes Joaco y Manuel, en *Roma*; apunta a un tema que preocupa a Aristarain, y a los movimientos progresistas latinoamericanos a partir de los años 90: ¿quién tomará el estandarte de la lucha por la justicia social en el nuevo siglo? ¿Cuáles son sus motivaciones? El desencuentro generacional en materia de intereses e ideales se centra en la cinematografía de Aristarain a partir de *Martín (Hache)*.

Martín nunca menciona a su hijo que tiene una novia, montajista y también argentina, Alicia (otra vez, Cecilia Roth), una mujer alegre y bastante aficionada a la cocaína; tal desaire no es la única grosería que ella le aguanta a lo largo de *Martín (Hache)*, solo porque encuentra en Martín esa “nostalgia tanguera de porteño exiliado”, según explica. La aparición de Alicia permite delimitar con más precisión el carácter de Mario, un hombre que se siente de vuelta de todas las aventuras y se ha refugiado en la palabra solemne y la soledad para no expresar el temor al dolor y la frustración por la derrota de sus sueños de izquierda. Sin embargo este es un escudo insuficiente para Martín, y especialmente cuando debe transmitir dicha resignación y disimulada derrota a su hijo casi adolescente. Además, el tamaño de su desesperanza es exhibida por las dos personas que le son más cercanas: por Alicia, que le grita que “Los 60 pasaron, y no te enteraste”, y por Dante (Eusebio Poncela), actor y su mejor amigo, quien le recuerda que fue un marxista y sabe que es una mentira eso de que el trabajo dignifica, después de escuchar las prédicas que dedica al ocioso Hache.

Lúdico y escandaloso, Dante viene a representar una forma de utopía distinta de la que siguió Martín: más estética que política, a la manera de las vanguardias europeas de los años 20 o de los hippies de los 60. No carece de conciencia

crítica, y esta es incluso más incisiva que la de formación militante de su amigo: encara a los nostálgicos de la izquierda cuando interrumpe la representación de *El círculo de tiza caucásico*, de Bertolt Brecht, para señalar la farsa que significa aplaudir o derramar una lágrima ante una obra revolucionaria, apenas para sentirse tranquilos consigo mismos, pero nada más.

Tiempo de revancha y *Un lugar en el mundo* exponían constantemente el saqueo de Argentina por parte de militares y políticos, y también daban las razones del exilio, como lo harán también *Lugares comunes* y *Roma*; sin embargo, ninguno de estos filmes lo hace de una manera tan directa, contundente e incluso poco sutil como *Martín (Hache)*. Coproducción hispanoargentina de 1997, viene a reclamar desde España, es decir desde el otro lado del océano Atlántico, las políticas neoliberales implementadas por Carlos Saúl Menem, así como la corrupta venta de los activos del Estado. Después de casi dos décadas en España, Martín afirma que Argentina es un país “en el que no se puede ni debe vivir”; un país que es una trampa, porque apresa a quienes suponen que es posible reconstruirlo, y en el que se presenta a todos como culpables de un saqueo que benefició a unos pocos. Si bien no siente ninguna simpatía por la propuesta formal de Aristarain, Caballero resume con indudable acierto las inquietudes que

guían (e incluso entorpecen, por el uso excesivo del verbo) la narración de *Martín (Hache)*:

la historia argumental tomada por pretexto para ventilar criterios totales sobre el destino del país y la condición de *El Argentino*; la discusión existencial sobre la vida, en el lugar de la vida misma; el cine que existe en la conversación y no en las acciones dramáticas; y la producción de latiguillos, mediante los cuales los personajes compiten para subir la parada del kitsch lapidario. (Caballero, 2005: 158)

Sin citar directamente a Aristarain, José Carlos Avellar señala la recurrencia del cine latinoamericano contemporáneo en los temas de la paternidad y la maternidad, y la vinculación de estas a procesos de migración o exilio. Efectivamente, la relación intergeneracional y el asunto de la pertenencia, que es importante pero no central en *Tiempo de revancha*, *Últimos días de la víctima* y *Un lugar en el mundo*, vertebra en cambio *Martín (Hache)* y lo hará nuevamente en *Lugares comunes* y *Roma*. Anulado por la figura paterna, incapaz de renunciar a la utopía pero aún sin certeza de cuál será el horizonte hacia el cual bregará, Hache regresa finalmente a Buenos Aires, aunque todavía no tenga muy claro

a hacer qué, porque ese es su lugar: “La ciudad es mía, un lugar para mí”, afirma. En su despedida hay la promesa de una búsqueda, como la de Ernesto, en *Un lugar en el mundo*, y un vitalismo poco racional, pero valiente, que recuerda los de Pedro, en *Tiempo de revancha*, y de Mario, en *Un lugar en el mundo*.

Martín (Hache) ofrece un intertexto importante entre los diferentes filmes de Aristarain: preocupado por el que supone un intento de suicidio de su hijo, Martín prepara una lista de razones para vivir. Estas páginas, que están bien escritas pero prueban finalmente la incapacidad paterna de hablar con el muchacho sin pontificar —o simplemente hablar directamente—, se titulan *El asesino difuso*, el mismo que Fernando Robles, protagonista de *Lugares comunes*, da a los cuadernos que escribe tras su retiro forzado, y que será el de la primera novela de Joaquín Goñez, protagonista de *Roma*. Este es el nombre que en el universo aristainiano reciben el absurdo y las trampas de la vida, que a muchos hace desistir de la utopía, mientras que a otros invita a ajustar objetivos y esfuerzo y seguir en la batalla.

Los mismos lugares

Profesor universitario de literatura, Fernando Robles (Federico Luppi) es enviado por la administración estatal

al retiro, en una de las oleadas de la crisis argentina en el principio del siglo XXI. En una tensa conversación con el rector se enteró de que pudo continuar si este lo autorizaba pero él, inclasificable rebelde, ni de derecha ni de izquierda, nunca contó con el beneplácito de los lacayos del gobierno como su jefe. Es el cierre de la ‘fiesta menemista’, cuando el dinero de la venta de los activos del Estado fue a parar a los bolsillos de una clase política corrupta, y los platos rotos los pagaron, en primer lugar, los jubilados y los trabajadores de los servicios sociales, como educación y salud. Muy pronto fue la sociedad en su conjunto la damnificada: cuando se estrenó el filme, en la segunda mitad del 2002, estaba fresquísimo el recuerdo del famoso corralito del año anterior, que dejó sin ahorros a la clase media y al Estado argentinos; cuando, entre el 18 y el 20 de diciembre del 2001, “Argentina vivió las 72 horas más funestas desde la última dictadura militar y su sangrienta represión (González Acevedo, 2005: 19).

Tras el retiro forzoso y el reto de afrontar los gastos con una ridícula pensión, comienza para Fernando el proceso de reconstrucción de la vida y su sentido. Sentido que pese a los golpes aún puede apuntar a la utopía y que no se busca en solitario: la esposa de Fernando, Liliana (Mercedes Sampietro), es una compañera inmejorable, como lo fueron Amanda

para Pedro, en *Tiempo de revancha*, y Ana para Mario, en *Un lugar en el mundo*. La idealización de esta pareja, feliz pese a las pruebas, contrasta con la del hijo de ambos, Pedro (Carlos Santamaría), a quien visitan en Madrid. Antes novelista, hoy es un próspero informático: pasó de hacer lo que le gustaba, a trabajar en lo que mejor pagaba. Nuevamente, como en *Tiempo de revancha*, es el “precio de un hombre”; iracundo, Fernando le reprochará: “Tú te vendiste, Pedro”. Muy al contrario de sus padres, Pedro está unido a una mujer que no ama, con la que casó a consecuencia de un embarazo no deseado.

Como en sus filmes anteriores, en *Lugares comunes* Aristarain vuelve sobre “sus” temas. En *Martín (Hache)*, Martín había dado una lección a Dante: “No hay historias nuevas, todas han sido contadas ya”; lo repetirá Fernando a sus estudiantes: las mismas preguntas, las mismas respuestas, los lugares comunes a los que se regresa continuamente. En este filme se permite una libertad aún mayor que en el anterior para exponer una serie de ideas respecto al país, la existencia y la utopía, porque cuenta con un personaje que escribe sus memorias, y estas guían el relato como una voz en *off*. Como el padre y el hijo en *Martín (Hache)*, Pedro permite reflexionar en torno al exilio argentino, experiencia que por razones políticas o económicas se repitió en numerosas ocasiones

a lo largo del siglo XX, y que en el caso de *Lugares comunes* ha de asociarse con los años 90, antesala de la crisis del 2001. Años atrás, Pedro se sintió expulsado de Argentina, y ahora está en España, donde tampoco pertenece, pues es un “sudaca”, como lo refleja el siguiente diálogo: “Yo me siento un traidor. Siento que no me fui, que me escapé”, afirma el hijo; el padre responde: “Vos no te fuiste, te echaron como me echaron a mí, como siguen echando a todos los que se van. Tu país se murió, se acabó, no existe, así que déjate de joder con la nostalgia y tratá de ver las cosas como son. No te dejan vivir, tenés que sobrevivir. No te sientas culpable de nada. Cuando se trata de seguir vivo no hay reglas, Pedro. Las reglas las borraron”.

El sentimiento de expulsión que experimentó Pedro también lo vivieron sus padres, pero ellos resistieron, y dieron por respuesta una redefinición del sentido de la vida: expulsados por razones económicas de Buenos Aires, compran una chacra en el campo, a la que llaman *1789* y en la que pretenden realizar el proyecto utópico e inconcluso de *Libertad, Igualdad y Fraternidad*. Sus acciones reproducen, en el micromundo de la chacra, el trabajo de las organizaciones sociales y políticas argentinas y latinoamericanas que a partir de los años 90 comienzan a surgir y se oponen a las nuevas estrategias de control a escala continental, a los modelos neoliberales y a la crisis

de representatividad de los partidos (Argumedo y Quintar, 2003: 639).

El ‘precio de un hombre’, tema central en *Tiempo de revancha* y oportunidad para examinar el funcionamiento del capitalismo, reaparece al tratar el valor del trabajo y la vida en *Últimos días de la víctima*, *Un lugar en el mundo*, *Martín (Hache)* y *Lugares comunes*. En el primer filme, Mendizábal se reconoce un ‘arma’ que se alquila para ejecutar un trabajo a la vez. En *Un lugar en el mundo*, Mario pide a Ernesto que devuelva la propina que le entregó Hans, porque el muchacho debe cobrar por su trabajo, no recibir la limosna de la propina. En *Martín (Hache)*, Martín tiene la oportunidad de dirigir una película en inglés, con la participación de actores de Hollywood, con la condición de no contratar a Dante; por supuesto, se rehúsa: valora más la amistad que el prestigio. En *Lugares comunes*, Pedro deja de hacer lo que le gusta, escribir, para hacer lo que mejor paga, la informática; por su parte, Fernando pretende dar a Demedio un salario que nunca recibió de parte de su anterior patrón, quien se contentaba con darle casa, espacio para sembrar y algo de dinero para la ropa.

Motivos argumentales, personajes o secuencias reaparecen en cada nuevo filme de Aristarain. Por ejemplo, el vino y la carne son los acompañantes de la discusión de la utopía. Alrededor de

una mesa, los personajes aristainianos, solidarios hedonistas, lamentan o reivindican su lucha o resistencia, en *Un lugar en el mundo*, *Martín (Hache)*, *Lugares comunes* y *Roma*; sobre la buena vida, se discute probando las cosas buenas de la vida. También, abundan los personajes de empleados serviles, esbirros incluso sin saberlo del sistema capitalista, que viven para celebrar las glorias del patrón y cumplir con entusiasmo sus órdenes. Son así los empleados de Ventura, en *Tiempo de revancha*, que enumeran las pruebas de su prosperidad; los responsables de encargar un nuevo trabajo a Mendizábal, en *Últimos días de la víctima*; o el capataz de Andrada, en *Un lugar en el mundo*, que hace de los enemigos de su jefe, sus enemigos. Son personajes felices con su condición de lacayos, de los que difícilmente puede liberarse: ellos no lo quieren. Es el caso, también, de Demedio (Claudio Rissi), el peón de la finca de Fernando y Lily, quien no entiende las ideas anarquistas de sus nuevos patrones.

El lugar común no es solamente la vuelta al mismo tema. Recuérdese la etimología de utopía, *no lugar*, ese lugar más allá del horizonte, que es perseguido por idealistas como Fernando y Liliana. Es también un lugar común, es decir un mundo que se comparte, el que habita el matrimonio: “Si estoy con Lily, es suficiente para sentirme bien en cualquier lugar”,

dice él; “Mi patria es donde está mi marido”, dice ella. Sin embargo, como en los filmes anteriores, la propuesta ideológica no es impermeable a la contradicción o la paradoja: en *Martín (Hache)*, por ejemplo, las sentencias estaban a cargo de un personaje, el del padre, que resultaba descalificado a lo largo del relato; en *Lugares comunes*, son las palabras de un personaje, Fernando, quien finalmente muere.

Las resistencias de Aristarain

En *Roma*, que parece será el último filme de Aristarain, Joaco asiste a la exhibición del filme *The Grapes of Wrath* (Las uvas de la ira, 1940), de John Ford, a partir de la novela de John Steinbeck. Además de ser uno más de los numerosos homenajes que hace el realizador al cine clásico de Hollywood, es una ocasión para confirmar el credo aristarainiano de resistencia y utopía; en el desenlace de este filme —que el espectador ve junto con Joaco— Tom Joad, fugitivo de la ley por no prestarse a los intereses de los grandes propietarios, consuela a su anciana madre y pide que no lo extrañe, diciéndole:

Estaré cerca, en la oscuridad. Estaré en todas partes. Donde quiera que veas, donde haya una pelea para que los hambrientos coman, allí estaré. Donde haya un policía pegando a un tipo, allí estaré. Estaré en la manera que la gente grita cuando está

enojada. Estaré en la risa de los niños cuando tienen hambre y se enteran que la cena está lista, y cuando la gente come lo que ha cosechado y vive en las casas que construyo. Allí estaré, también.

Una proclama de solidaridad y obstinación que pudo haber salido de los labios de Mario Domínguez, en *Un lugar en el mundo*: el paso al lado de los perdedores, luchando con ellos, reconstruyendo la utopía con pequeñas batallas. Nunca rendirse, ni por el cansancio ni por el tiempo; como dice Joaquín a Manuel, en *Roma*: “Parezco mayor, pero aún soy un adolescente”.

Con todo y el verbo excesivo de sus filmes, Adolfo Aristarain es uno de los más importantes realizadores cinematográficos de Argentina y de América Latina; sus películas, entretenidas y sensibles, testimonian más de dos décadas de la historia argentina. Sus personajes son prueba, además, de una utopía que se niega a desaparecer. Que sobrevive, como resistencia.

Bibliografía

- Argumedo, A. y Quintar, A. (2003). Argentina ante una encrucijada histórica. *Estudios Sociológicos*, Vol. 21, No. 63. El Colegio de México.
- Avellar, J. C. (2008). Padre, país, madre, patria, en Russo, E., *Hacer cine*. Buenos Aires: Paidós.

- Caballero, R. (2005). *Cine latinoamericano. Un pez que huye. Análisis estético de la producción entre 1991 y 2003*. Cuba: Fundación Autor.
- González Acevedo, J.C. (2005). *Che, qué bueno que vinisteis. El cine argentino que cruzó el charco*. Barcelona: Diéresis.
- La Ferla, J. (2008). El nuevo cine argentino. Un estado de situación, en Russo, E., *Hacer cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Pírez, P. (2002). ¿Qué pasó en la Argentina? Algunas piezas de un rompecabezas para intentar entender. *Estudios Sociológicos*, Vol. 20, No. 59 (mayo-agosto). El Colegio de México.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tedesco, L. (2000). La ñata contra el vidrio: Urban Violence and Democratic Governability in Argentina. *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 19, No. 4 (octubre). Wiley on behalf of Society for Latin American Studies (SLAS).
- Blanco, Adolfo Aristarain. Realización: Adolfo Aristarain. Guion: Kathy Saavedra, Adolfo Aristarain, a partir de una novela de Lorenzo Aristarain. Argentina-España, 2002.
- Martín (Hache)*. Producción: Gerardo Herrero, Javier López Blanco, Adolfo Aristarain. Realización: Adolfo Aristarain. Guion: Kathy Saavedra, Adolfo Aristarain. Argentina-España, 2002.
- Roma*. Producción: José Antonio Félez. Realización: Adolfo Aristarain. Guion: Kathy Saavedra, Mario Camus, a partir de historia de Adolfo Aristarain. Argentina-España, 2004.
- Tiempo de revancha*. Producción: Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. Realización y guion: Adolfo Aristarain. Argentina, 1981.
- Los últimos días de la víctima*. Producción: Héctor Olivera, Luis Osvaldo Repetto. Realización: Adolfo Aristarain. Guión: José Pablo Feinmann, Adolfo Aristarain, a partir de una novela de Feinmann. Argentina, 1982.
- Un lugar en el mundo*. Producción: Osvaldo Papeleo y Adolfo Aristarain. Realización: Adolfo Aristarain. Guión: Adolfo Aristarain, a partir de una historia de Kathy Saavedra y Aristarain. Argentina-Uruguay, 1991.

Filmografía

Lugares comunes. Producción: Gerardo Herrero, Javier López

