

Letras Hispanas

Volume 10.2, Fall 2014

TITLE: Confianza, comunidad y eclipse del otro: una lectura de *La vieja de atrás* (2010) de Pablo José Meza y *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein

AUTHOR: Hugo Hortiguera

AFFILIATION: Griffith University

ABSTRACT: Based on concepts drawn from Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Jacques Derrida and Roger Silverstone, this article proposes an approach to two Argentine films: *La vieja de atrás* (2010), by Pablo José Meza, and *Un cuento chino* (2011), by Sebastián Borensztein. On the one hand, it explores the discursive practices used to describe the otherness. On the other hand, it studies the social ties on which community cohesion has been built and its modes of (dis)trust production. It concludes that both films suggest two complementary perspectives about the Argentine present. While *La vieja de atrás* exhibits the falsehood on which a sense of community has been built during these years -revealing perverse mechanisms of confinement and isolation-, *Un cuento chino* opens a consensus space where social ties and mutual trust are recovered.

KEYWORDS: Cinematographic discourse, discursive practices, trust, community, otherness.

RESUMEN: Tomando como punto de partida conceptos extraídos de Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Jacques Derrida y Roger Silverstone, este artículo propone un acercamiento a dos películas argentinas: *La vieja de atrás* (2010), de Pablo José Meza, y *Un cuento chino* (2011), de Sebastián Borensztein. Por un lado, se exploran las operaciones discursivas utilizadas para describir la otredad. Por otro, estudia los vínculos sobre las que se ha construido la cohesión de la comunidad y sus modos de producción de (des)confianza. Se concluye en que ambas películas sugieren dos perspectivas complementarias sobre el presente argentino. Mientras que *La vieja de atrás* exhibe la falsedad sobre la que se ha construido un sentido de comunidad durante estos años -revelando mecanismos perversos de encierro y aislamiento-, *Un cuento chino* abre espacios de consenso donde se recuperan los vínculos sociales y la confianza mutua.

PALABRAS CLAVE: Discurso fílmico, prácticas discursivas, confianza, comunidad, otredad.

DATE RECEIVED: 08/13/2014

DATE PUBLISHED: 01/26/2015

BIOGRAPHY: Dr. Hugo Hortiguera is Senior Lecturer in Spanish at Griffith University (Australia). He specializes in contemporary Argentine literature and media. He is the author of *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1989-2001)* (in coll. with Dr. Carolina Rocha) and *La literatura cambalachesca en la novelística de Osvaldo Soriano*. His articles have been published in *Ciberletras*, *Journal of Literary Criticism and Culture*, *Studies in Latin American Popular Culture*, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, and in *Delaware Review of Latin American Studies* among others.

Confianza, comunidad y eclipse del otro: una lectura de *La vieja de atrás* (2010) de Pablo José Meza y *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein.

Hugo Hortiguera, Griffith University

Hospitality is culture itself and not simply one ethic amongst others. Insofar as it has to do with the ethos, that is, the residence, one's home, the familiar place of dwelling inasmuch as it is a manner of being there, the manner in which we relate to ourselves and to others, to others as our own or as foreigners, ethics is hospitality; ethics is so thoroughly coextensive with the experience of hospitality.
(Derrida 16)

El efecto más perjudicial y reiterado de la obsesión por la seguridad en una comunidad, nos dice Bauman (*Daños* 99), no solo daña las relaciones de confianza mutua, sino también funda la sospecha recíproca. La falta de confianza, continúa, abre zanjas, dibuja bordes y fortifica fronteras con prejuicios mutuos que promueven interminables antagonismos. Ese déficit de confianza termina provocando el ocaso de una comunicación que ya no se quiere establecer. El desconcierto ante la otredad no hace más que profundizarse hasta adquirir matices oscuros y siniestros. Los extraños terminan invalidados “como potenciales interlocutores en la negociación de un modo de cohabitación seguro y agradable para ambas partes” (99).

El concepto así esbozado por Bauman me interesa, porque en estos últimos diez años en Argentina algunos analistas políticos y sociales han destacado cómo la práctica de la negociación de intereses divergentes y plurales parece haberse convertido en una entelequia.¹ Para algunos de estos estudiosos, en este nuevo siglo se ha ido conformando un discurso social particular que ha terminado por avivar las diferencias y provocar un adelgazamiento de los espacios de encuentro, un

debilitamiento de la seguridad ontológica de los ciudadanos y una disminución de la confianza en sus instituciones.² Se evidencia en el espacio social una gramática de producción que, retroalimentación mediante entre instituciones públicas y medios, ha instaurado una ideología de la sospecha. Y, como afirma Valiente Noailles, esta es un “reverso exacto de la confianza mutua que debería imperar en una comunidad para que se pueda desarrollar” (no pág.).

En efecto, coincidiendo con Silverstone (*¿Por qué estudiar los medios?* 194), la confianza es de importancia capital en la articulación de una sociedad compleja, en el desarrollo de su cultura, el ejercicio del poder y su desarrollo económico. Su estudio no puede obviar la compleja interrelación entre el entramado económico y político y los individuos que la conforman. Si se producen cambios en algún lugar de este vínculo, las relaciones de confianza de toda la comunidad se verán afectadas, por cuanto aparecen nuevos tipos de interacción y sociabilidad que chocan con las certezas conocidas, que ya no pueden garantizarse.

Semejante fenómeno ha logrado conformar relaciones explosivas sobre los que se

ha intentado construir la unión comunitaria de estos años, basada en una guerra dialéctica vinculada con una interpretación maniquea de la historia y, sobre todo, del entorno inmediato.³ Ahora bien, este elemento no es nuevo en el contexto argentino. Al fin de cuentas, desde la publicación del *Facundo* de Sarmiento en adelante, la construcción narrativa de una matriz dicotómica ha sido una constante de esta cultura como forma de explicar no solo procesos históricos y culturales, sino también la producción de discursos artísticos durante gran parte del siglo XIX y todo el siglo XX (Lusnich 13). Es sobre este cruce polémico de relatos que se han ido perfilando los valores primordiales de la sociedad, circulado en historias que describían a la comunidad argentina, su pasado y su futuro, sus fracturas y articulaciones, y su aceptación o negación de la diferencia.

No obstante, lo sintomático del contexto argentino más reciente—especialmente durante los años de gobierno kirchnerista—está dado por la desconfianza e incredulidades mutuas entre la autoridad de la persona que representa el poder político y los poderes mediáticos. A partir de un relato cruzado por narraciones hiperbólicas, de constante denuncia de ambos lados, con una mezcla distorsionada en la que se confunden borrosamente noticias y opiniones, ficción y retazos de realidad, se fue perfilando “un otro” con el que se es renuente a negociar las discrepancias. A través de estas acusaciones mutuas, una mitad de la comunidad argentina terminó por poner bajo estado de sospecha a la otra mitad, dificultando “el arte de negociar significados compartidos” y comprometiendo un “*modus vivendi* agradable” (Bauman, *Tiempos líquidos* 126). Y al hacerlo, no solo se colocó ella misma bajo sospecha sino que dio lugar a una invasión de paranoias varias.⁴

En otros momentos, se ha dicho que la producción de confianza no puede divorciarse de los medios de comunicación, por cuanto estos nos ayudan a orientarnos en el mundo y desempeñan un papel importante en la

formación del espacio social, cívico y moral de una comunidad (Silverstone, *La moral de los medios* y *¿Por qué estudiar los medios?*). Por lo tanto, cualquier estudio sobre las relaciones de confianza de esa comunidad no puede dejar de explorar tres aspectos básicos. En primer lugar, se debe analizar cómo esos medios interactúan con el discurso político predominante de esa sociedad en un determinado momento. En segundo lugar, debe examinarse cómo representan los procesos sociales y políticos de su entorno. Y por último, debe considerarse cómo inciden esas representaciones en las certezas y en la relación con la alteridad que esa sociedad desarrolla. Se trata, en definitiva de estudiar “los modos y medios en los que operan estas narrativas y a través de las cuales las comunidades lingüística y simbólicamente mediadas se forman y disuelven” (Bell 69).

En este artículo me interesa explorar aspectos de estas ideas con algunos productos cinematográficos argentinos. No podemos olvidar, en este sentido, que la tarea que cumple el cine en la comprensión de un determinado período histórico y su problemática llegará a ser significativa para la vida política contemporánea de una colectividad (Aprea 10). El cine es, como dice Aguilar, “the place in which the traces of the present take shape” (2). A través de las imágenes filmicas se crean espacios comunitarios imaginarios en los que se escenifican asuntos claves que sirven de excusa para hablar de aspectos particulares y puntuales del funcionamiento de la sociedad en general y de cómo ser un sujeto social en ella (Cohen 15). Se trata entonces de ver, a través de la forma cinematográfica, cómo opera la comunidad (Aguilar 124).⁵ En el caso concreto de la Argentina, ¿cuáles son algunos de los elementos discursivos claves que parecen reiterarse en el espacio filmico que representa este momento? ¿Cómo se exhibe su comunidad y las problemáticas que emergen en ella? ¿De qué forma se representa la alteridad? ¿Cómo es posible que, después de 10 años de un proyecto político que llegó a

poder con un discurso de inclusión y participación, los modos en que operan estas ficciones insistan—tanto en el nivel de la historia como en el del discurso—con la descripción de una divisoria llamativa en la geografía social? Coincidiendo con Aguilar (3), me interesa pensar aquí, entonces, cómo se articulan el estatus de la imagen y de la narración cinematográfica y las imágenes que circulan en la sociedad, lo que él llama “the cunning trick [between] cinematographic form and the experience of the present.”⁶ Para desarrollar estas ideas tomaré como objeto de análisis dos productos filmicos: *La vieja de atrás* (2010) de Pablo José Meza y *Un cuento chino* (2011), de Sebastián Borensztein. Con la primera me propongo una aproximación que toma como objeto la historia narrada (sin dejar de lado, por supuesto, aspectos de su discurso si resultaran relevantes). Con la segunda, en cambio, mi interés se focaliza en el plano del discurso (sin desdeñar aspectos de la trama cuando resulten convenientes). En particular, el análisis de esta última tendrá como objeto de estudio los umbrales paratextuales (títulos y epígrafes) y el “preludio,” habida cuenta de que en ellos es observable una particular condensación semántica y un estudio más detallado puede ofrecernos una muestra concentrada y compendiada de lo que la historia completa brinda en mayor escala.⁷

La vieja de atrás

En algunas películas de la última década, cineastas como Pablo Traperó, Adrián Caetano o Marcelo Piñeyro han coincidido en hablar sobre fragmentaciones del espacio urbano. A la vez han venido aludiendo a ámbitos que habría que rehacer o reinventar para reconstruir un lugar de encuentro que perciben hoy en profunda disputa (véase Hortiguera “Después de la globalización”).⁸ Para muchos de estos directores, los espacios urbanos en particular han perdido ya su estatus como sitios de comunicación cultural y de interacción social espontánea. En forma

llamativa, estos territorios han devenido en lugares de crisis continuas, partidos, plagados de zanjas, cortes y fisuras, en donde se han ido consolidando zonas de exclusión permanente y formas inéditas de soledad y aislamiento.

Muchas de las películas más recientes y exitosas parecen haber encontrado un nuevo vínculo entre lo que se considera una realidad caótica social particular y su representación espacial. Como han notado Aitken y Zonn (5), el modo en que se usan los espacios y se representan los lugares en el cine refleja las normas culturales preponderantes de una comunidad, sus estructuras sociales y las ideologías que en ella entrecrocán. Analizar así la producción y consumo y exhibición del espacio dentro del cine es en extremo relevante. Uno de los aspectos más llamativos de este período en el cine argentino radica en la huida de la ciudad, espacio del caos y del desorden por excelencia. En algunas historias (*XXY* [2007], escrita y dirigida por Lucía Puenzo; *El último verano de la boyita* (2009), con guion y dirección de Julia Solomonoff; *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcleo Piñeyro, basado en el libro homónimo de Claudia Piñeyro; o *Dos hermanos* [2010], de Daniel Burman) se observa cómo los personajes abandonan el ámbito urbano—capitalino muchas veces—para instalarse de espaldas a él, buscando un lugar bucólico o quimérico, pero siempre a la defensiva. No obstante, a esa zona íntima también llegan los conflictos y las divisiones permanentes, reflejados ahora en una disforia que se apropia muchas veces de un cuerpo somatizado. La discrepancia se ha hecho cuerpo en el—valga la redundancia—cuerpo de los protagonistas.⁹

En otras, en cambio, se percibe un repliegue y encierre casi en forma autista y obsesiva en la casa, ese llamado “microcosmos organizado” del que ha hablado Bourdieu en su momento. La casa aparece en estas producciones filmicas como el último refugio en donde guarecerse y escaparse del horror de las contradicciones sistémicas. Ha devenido en una oquedad que se filtra por un tejido urbano alterado e irreconocible. Ejemplos

de esto, y por diversos motivos, pueden ser *Cama adentro* (2004), de Jorge Gaggero; *Luna de Avellaneda* (2004), de Juan Carlos Campanella; *¿Quién dice que es fácil?* (2007), de Juan Taratuto; *Una semana solos* (2009), de Celina Murga; *El hombre de al lado* (2010), de Mariano Cohn y Gastón Duprat; *Medianeras* (2011), de Gustavo Taretto; o la mucho más reciente *Séptimo* (2013), de Patxi Amezcua. Sin embargo, a esa zona íntima, en donde se juega la propia existencia, también llegan los conflictos y las divisiones. Y eso es quizás lo significativo de este nuevo discurso. Un cisma parece haber tomado posesión de los espacios más íntimos, y en ellos se ha instalado una grieta que los ha convertido en lugares inestables e inseguros.¹⁰

Esta situación de deterioro o laxitud de los lazos sociales es quizás uno de los elementos que más significativa e insistentemente se viene proyectando en el discurso cinematográfico argentino de la última década. *La vieja de atrás* no es una excepción y su disparador—al igual que lo veremos con *Un cuento chino* más adelante—tuvo un origen mediático: un anuncio clasificado que su director, Pablo José Meza, leyó por casualidad en un periódico de Lleida (España), en donde se encontraba de visita.¹¹ Protagonizada por Adriana Aizemberg y Martín Piroyansky, cuenta la extraña relación entre Rosa, una octogenaria que vive sola en un noveno piso de un viejo edificio de Buenos Aires, y su joven vecino Marcelo, que alquila el apartamento que está al frente. Marcelo apenas sobrevive en la ciudad con labores miserables, mientras intenta seguir estudiando medicina. Un día, después de un incidente en uno de sus trabajos, y resignado ante la falta de sustento, decide aceptar el consejo de sus padres y regresar a su pueblo para ayudarlos en el campo. En la tarde que sale de su apartamento para dirigirse a la terminal de autobuses, un desperfecto en el ascensor lo deja encerrado con Rosa. Mientras esperan el auxilio, el joven y la mujer inician una conversación que terminará con un ofrecimiento extravagante de la anciana: casa y comida para el estudiante a cambio de una charla cotidiana.

La anécdota es, en palabras del propio director, “mínima” (Meza). El gran protagonista de la película son las relaciones humanas y la ansiedad de estos personajes por relacionarse con alguien. La pantalla nos mostrará de cerca un universo pequeño, de soledades e incomunicaciones en la gran ciudad. Y en ella, los actos más simples, cotidianos y domésticos adquieren una connotación particular. La película se inicia sin mostrarnos el rostro de Rosa, como si eso no importara, porque Rosa en verdad simboliza a esas mujeres mayores que andan solas en la gran ciudad. Una cámara morosa se extravía orbitando alrededor de la anciana y deteniéndose en pequeños detalles: su boca, su mano, su espalda. La vamos conociendo a través de sus ritos matutinos y de sus objetos más cercanos: su modesto desayuno, mientras mira los típicos programas informativos de la televisión; el atento cuidado de su canario, confinado en una pequeña jaula; sus aprontes antes de salir a la calle para hacer sus compras, con leves gestos coquetos en sus manos y en sus modos cansinos. A Marcelo, en cambio, lo escuchamos antes de verlo, en un encuentro casual con su vecina en la escalera. Acto seguido, lo vemos en la calle, trabajando como repartidor callejero de folletos, como empleado en un locutorio, y como estudiante hastiado en la universidad, siempre mirando el mundo desde una persistente lejanía. En este sentido, son un ejemplo las imágenes de Marcelo garabateando en el aula magna circular y cuasi vacía de la facultad, mientras el profesor pareciera hablar desde una galaxia lejana y en un idioma tan técnico que resulta incomprensible. El desajuste de Marcelo es casi total. Sus modos son indolentes y apáticos, de una gestualidad tan austera que perturba. Con primeros planos o planos muy cortos, una atmósfera claustrofóbica, gris y por momentos borrosa se va apropiando de una pantalla en donde predominan siempre personas fuera de foco o vistas parciales de objetos cotidianos. Desde su título, la película toma la perspectiva del joven que viene de afuera, que busca adaptarse pero que, si bien ha encontrado formas mínimas de supervivencia, no ha logrado integrarse.

“La vieja de atrás” es la última tabla de salvación para este “nómada” que no logra echar raíces en ningún lugar ya porque es echado de todos lados, ya porque es ignorado, como le ocurre en su trabajo, cuando extiende sus volantes a los transeúntes sin obtener reacción. Marcelo está siempre en medio de la multitud, pero no llega a ser parte de ella.

Calles ruidosas y atestadas, tráfico rápido y constante y gente adusta que ni mira al otro son el escenario por donde circulan unos personajes que no consiguen establecer más que puras relaciones funcionales con los otros—y a veces, ni eso. Un ejemplo de ello está dado por la joven con la que Marcelo intenta un escarceo amoroso, pero que termina en el fracaso, al ser ella tan fría y distante como él. Ambos personajes ni siquiera pueden establecer esas puras “relaciones de bolsillo,” de las que nos hablara Catherine Jarvie en su momento y retomara Bauman en *Amor líquido* (38). Me atrevería a llamarlas, irónicamente, “relaciones de ojal,” por ser en extremo breves, utilitarias y cambiantes. Más aún, podrían derivar en frustraciones e inseguridades que lleven al llanto, como le ocurre a Marcelo cuando este reconoce la imposibilidad de establecer lazos confiables con el otro y de insertarse socialmente. Fundadas en la conveniencia mutua, semejantes relaciones son la encarnación misma de lo instantáneo y lo utilitario, de la orfandad y del desconsuelo. A la joven, lo veremos, le da lo mismo salir con Marcelo que con cualquier otro y la promesa hecha a este puede revertirse sin anuncio o advertencia previa. “¿No querés tomar una cerveza [en el nuevo bar de la esquina]?” (*La vieja de atrás*), le pregunta a Rodrigo, el encargado del negocio de fotocopias en donde trabaja Marcelo cuando este no está a mano, demostrando una vez más que las relaciones son endebles, ligeras y en extremo elásticas. Rosa, en tanto, tampoco consigue establecer vínculos más duraderos fuera de su apartamento. Sus únicas relaciones son aquellas que mantiene con el médico al que va todos los sábados para tomarse la

presión y del que espera un gesto afectuoso especial que nunca llega; o con el florista, al que contempla diariamente desde la acera de enfrente, aguardando una reacción que intriga a Marcelo y que tampoco se produce. La ciudad ha dejado de ser una “ciudad de refugio” (en el sentido acuñado por Derrida 8), para convertirse ahora en una “ciudad del desahucio,” porque veda toda esperanza de conseguir lo que se desea: hospitalidad, interlocutores válidos, y un reconocimiento de la propia existencia.

“Solo cuando alguien llega a mi vida sin haber sido invitado y yo lo acojo, acepto verdaderamente la alteridad del otro: su implacable diferencia y su inmensa similitud conmigo,” nos dice Silverstone en *La moral* (211), haciéndose eco del pensamiento de Hanna Arendt, para quien, la comunicación con sentido solo puede darse entre aquellos que reconocen lo que comparten y lo que los diferencia. En efecto, para Arendt la vida política implica la aceptación de la heterogeneidad, de la presencia del otro y el reconocimiento de su existencia en el espacio propio, pero siempre a partir de una comunicación vital que permita la interacción con él, su comprensión, y la justificación de su accionar en el mundo (*Condición humana* 200). Tolerar las disonancias que puedan surgir en la sociedad sin reconocer una comunión en la identidad solo puede terminar en el encierro, nos dice. Y por extensión, esta situación deja al sujeto expuesto al miedo y lo condena a un mundo privado de intereses propios y contrario a toda acción política (Arendt, *Orígenes del totalitarismo* 474). Y esto, como hemos visto, es algo que le ocurre a Marcelo, quien es incapaz de comprender que la presencia de Rosa, con sus diferencias, es parte también de su mundo. Evidente es esto en el casi único exabrupto que se le conoce a Marcelo en toda la película, cuando le recrimina a la anciana su actitud con los vecinos:

Rosa: Siempre la que habla y habla y habla soy yo. Vos no hablás nunca.

Marcelo: Mal de la gente habla...

Rosa: ¿Qué? ¿Qué estás diciendo?
¿Que yo hablo mal de la gente? ¿De
quién hablo mal?

Marcelo: De la portera, que es una
vaga. De los chinos, que son unos
mugrosos. ¿Ud. vio la roña que es esta
casa? ¿Eh? ¿Qué va a ver si están todo
el tiempo las persianas bajas y no se
ve nada acá adentro! ¿Y para qué es-
tán bajas? ¿Para que no nos vean los
vecinos? ¿Quién la va querer mirar a
Ud., Rosa?

(*La vieja de atrás*)

Para Rosa, la hospitalidad tiene sus condicio-
nes y es recíproca. Comienza con el reconoci-
miento de la existencia de Marcelo, e implica
una “economía del intercambio”: el sonido de
su voz y su historia (que implica un acto de
confianza), a cambio de refugio. De allí que
le reproche al joven que no le hable ni que le
cuenta sus aflicciones, por cuanto Marcelo ha
violado el pacto de obligación del derecho de
hospitalidad. Marcelo es renuente a esa obli-
gación.¹² Igual que esos vecinos a los que, se-
gún él, no les importa Rosa, el joven ve a la
anciana, pero no la mira. Como ellos, tampo-
co cree él que alguien pueda interesarse en esa
pobre mujer, una paria, una excluida. Quizás,
las lágrimas de Marcelo casi al final de la pe-
lícula, cuando ya acepta que la única salida
que le queda es regresar a su provincia, tienen
que ver más con el triste reconocimiento de
que Rosa y él comparten mucho más que un
apartamento, comparten una categoría: son
seres superfluos que carecen de seguridad,
certeza y protección en la ciudad (Bauman,
En búsqueda 25). Rosa, para Marcelo, termi-
na siendo su propia imagen invertida, una
sombra que le permite verse más allá de su
espacio inmediato.

Como lo hiciera la colombiana Doris
Salcedo en su exhibición de una grieta en el
piso del Turbine Hall (*Tate Modern*) de Lon-
dres en 2008 (*Shibboleth*), esta película nos
expone de forma brutal e implacable una
ruptura que se instala en medio de la casa de
Rosa y que desnuda cómo la práctica de la

negociación y la conciliación de intereses di-
vergentes y plurales se ha tornado imposible.
Para Salcedo, la grieta que quebraba el *hall* del
museo simbolizaba una cicatriz arquitectóni-
ca que hablaba de la presencia incómoda del
otro, de un otro que no se quiere reconocer o
tomar en cuenta. Las imágenes de Meza, en
tanto, son la certeza de un discurso que solo
ha conseguido instalar zanjas en los espacios
de encuentro y un déficit de confianza de los
ciudadanos. Se han conformado así relacio-
nes explosivas que muestran la falsedad sobre
la que se ha intentado construir la unión co-
munitaria en estos años.

En el final, la decisión de Marcelo de
excluirse de la comunicación con el otro y de
marcharse de Buenos Aires para volverse a La
Pampa se presenta como la única respuesta
esperable a una incertidumbre existencial que
solo le augura más incertidumbre. No hay ni
siquiera un intento para actuar sobre su pre-
sente en forma activa, porque esa capacidad
de transformación está supeditada a un con-
trol sobre su presente que, ahora lo descubre,
ya no tiene. Ha llegado la hora del refugio en
su propia heterotopía.¹³

Un cuento chino

“Una vaca cayó del cielo y nos hundió el pes-
quero,” titulaba el periódico argentino *Clarín*
el 2 de mayo de 1997, en su sección de noti-
cias internacionales. Se hacía eco así de decla-
raciones de unos naufragos japoneses encon-
trados a la deriva por una lancha patrullera
rusa en el mar del Japón. La información,
reproducida a partir de un cable de *Reuters*,
describía un insólito accidente ocurrido seis
meses antes en los límites marítimos entre Ja-
pón y Rusia. La nota explicaba que, a partir de
investigaciones hechas por las autoridades ru-
sas, se había descubierto que un grupo de sol-
dados de esa nacionalidad dedicados al abi-
geato había robado unas vacas de una granja
cercana a la costa y se las había llevado en un
avión. Sin embargo, durante el vuelo, los ani-
males se descontrolaron y, ante la posibilidad

de un accidente aéreo, la tripulación decidió arrojarlos al vacío. Una extraña coincidencia hizo que uno de los vacunos cayera sobre un pequeño pesquero japonés que se encontraba en la zona y terminara hundiéndolo.

La sorprendente información (que luego se confirmó falsa) fue el germen de la película argentina *Un cuento chino* (2011), escrita y dirigida por Sebastián Borensztein y protagonizada por Ricardo Darín, Muriel Santa e Ignacio Huang.¹⁴ La historia, ambientada en Buenos Aires, retoma como excusa aquel supuesto accidente ocurrido casi 14 años antes, pero con algunas variantes. En ella, se cuenta la vida de Roberto, un solitario ferretero porteño de mal carácter que se encuentra fortuitamente con Jun Quian, un supuesto turista chino extraviado en la capital argentina. Después de un accidental encuentro, Roberto logra entender que Jun, recién llegado a la Argentina y sin conocimientos de español, intenta encontrar a un único tío que tiene en el país. Reacio a ayudarlo en un principio, Roberto termina involucrado en la búsqueda del familiar. No obstante, los días transcurren, el tío no aparece y el ferretero poco a poco se empieza a impacientar con ese extranjero que ha acogido en su casa y al que no le entiende una sola palabra. Con el correr de los días, Roberto y Jun comienzan a conocerse un poco más. Jun descubre que, entre muchas de las singularidades de Roberto, se encuentra la de coleccionar noticias insólitas de los periódicos. Una de ellas cuenta la historia de una vaca que cayó del cielo en China y mató a una mujer. Es entonces cuando Roberto descubre también que esa mujer muerta era la novia de Jun. “La vida es un absurdo,” concluye Roberto, quien termina explicándole a Jun los motivos de su mal carácter permanente.

Desde un punto de vista narrativo y en una primera impresión, *Un cuento chino* se presenta como una película simple, con una puesta en escena directa y sencilla y una anécdota relativamente menor y quizás bastante reiterada en el cine (como ya vimos con *La vieja de atrás*): la presencia de dos estilos de vida diferentes—y lenguas, en este caso—que, por circunstancias fortuitas, se ven obligados

a convivir por un corto período. Como consecuencia de esta experiencia, cada uno de los involucrados terminará aprendiendo algo del otro y, por extensión, de sí mismos. Sin embargo, hay algunos aspectos de este filme que merecen analizarse con más detalle. En particular, me interesa explorar en él cómo se va construyendo en el nivel del discurso un territorio retórico y problemático que revela una fascinación por la (des)confianza y un cuestionamiento de las certidumbres. En efecto, desde su inicio el discurso de la película adopta un camino ambiguo. ¿Cómo debemos entender su título?: ¿Como historia improbable, que remite a la frase hecha, o como cuento ambientado en la China? Esta ambigüedad se repetirá a lo largo de la historia y en diferentes instancias.

Como ejemplo, reparemos en las imágenes que preceden al título (escenas que, de aquí en adelante consideraré como su “preludio”). Mientras corren en fondo negro los nombres de los productores y distribuidores, se va escuchando fuera de pantalla el trino de unos pájaros que nos permite imaginar que estamos ante un espacio posiblemente bucólico. Acto seguido, se escuchan las voces de una pareja que parece dialogar en lengua china, al mismo tiempo que un cartel anuncia que la historia que a continuación vamos a ver “está basada en hechos reales.” Sin embargo, las imágenes que siguen parecen desmentir esta declaración de inmediato. Un paisaje en colores pastel, más cerca de las tonalidades típicas que aparecen en algunas ilustraciones de cuentos infantiles, inunda la pantalla. Vemos unos cerros brumosos por entre los cuales vuela una bandada de pájaros, un río calmo y unas mariposas que flirtean en plano más cercano. Una pequeña inscripción nos anuncia que estamos en Fucheng, China, sin indicar fecha alguna. En el medio del río se observa una pequeña barca en donde, con plano más corto, se ve a una pareja vestida con ropas típicas, lo que hace más difícil situar la historia en el tiempo. El hombre está entonando una canción que, a juzgar por las miradas embelesadas de ambos protagonistas, permite intuir que es una balada romántica.

El diálogo, en chino y sin subtítular, acentúa un cierto carácter exótico y fantasioso, de “escena de cuento.” A partir de allí, solo podemos comprender lo que ocurre a través de lo gestual. El hombre le hace cerrar los ojos a la mujer, se levanta y se dirige hacia una canasta de donde extrae una pequeña cajita en la que hay unos anillos de compromiso. Vemos en segundo plano la cara ansiosa de la mujer que vislumbra una declaración de matrimonio en ciernes. Mientras se escucha fuera de campo el sonido de un avión, el joven se dispone acercarse a su enamorada.¹⁵ Pero una vaca cae del cielo repentinamente, hundiendo parte de la embarcación y arrastrando consigo a la mujer. De inmediato se oyen los gritos desesperados del joven y se adivina el desenlace.

Con destreza, los sonidos, movimientos y encuadres de la cámara han ido construyendo una escena idílica que se ve rota por la intempestiva llegada del absurdo. El preludio se cierra con la aparición del título de la película que, en fondo negro, nos da dos versiones: el texto en mandarín—en tamaño mayor y en color blanco—y su supuesta traducción en español, en color amarillo, tamaño menor, colocado en segunda posición y entre paréntesis (nótese cómo el juego de colores invierte el viejo tópico de “lo chino” como amarillo y “lo español” como “lo blanco.” Volveré sobre esto más adelante).

Desde el espacio paratextual, como vemos entonces, se juega con la lucha entre dos voces, dos orientaciones semánticas que entran en constante conflicto, como en conflicto van a entrar a lo largo de la película los personajes de Jun y Roberto.¹⁶ La película se inicia con un juego de ambigüedades en donde colisionan siempre dos elementos que parecen interrogarse: un sentido figurado (¿lo que veremos es un cuento fantasioso y absurdo?) y un sentido literal (¿o es un cuento sobre chinos?). Pero también se agrega a esto un segundo juego de oposiciones que cuestiona su pertenencia genérica: ¿Es una ficción o, por “basarse en hechos reales,” tiene una intención documental? Este mecanismo no hace más que establecer, gracias a la brevedad y

concentración de esta introducción, dos elementos incontrastables. Por un lado, cimienta la competencia del lector, saturando los umbrales con todo tipo de señales posibles que marcan el rumbo de una lectura “invertida.” Por otro, declara los procedimientos más habituales de los que la historia va a abusar, en una suerte de exhibicionismo discursivo que desnuda una diégesis atravesada por un canto siempre a dos voces, en continuo choque pero que, lo veremos al final, terminarán sedimentadas: mandarín/español, amarillo/blanco, jerarquía/subordinación, ficción/realidad.¹⁷ Cada una de los miembros de estas oposiciones terminará cruzando el surco (o la barra oblicua) que los separa y se “enturbia-rá” con parte del otro. Y sobre este esquema que las imágenes iniciales del paratexto y del preludio construyen es que se constituirá el universo discursivo e ideológico de la película: la inversión de las certezas del espectador respecto del aparente “orden de las cosas” en su realidad y la hibridación de discursos.

Esta idea de encabalgamiento entre dos espacios o de “aproximación torcida,” que no se ajusta al tópico cultural esperado, será una constante. El título en mandarín—que como digo, aparece más grande y en color blanco—es en realidad una traducción tergiversada del original en español al que parece complementar. En su sentido literal, mucho más poético y críptico, la versión en mandarín nos propone “[tener] un encuentro por una hebra de seda” (que podría remitirse a la expresión española “salvarse por un pelo”) o, entendido en un sentido más general, “un encuentro fortuito o accidental.” Así, la voz del otro no es un eco de la propia, sino una voz otra que la complementa y enriquece con otros significados.¹⁸

Esta “lectura torcida” que menciono más arriba se refuerza en las imágenes que le siguen. En efecto, pasados el preludio y el título, la escena se abre con una cámara paradójicamente invertida que con esfuerzo se va orientando y nos muestra el frente del negocio de Roberto. En tanto, una leyenda nos confirma que las acciones que vamos a ver

transcurren en Buenos Aires, las antípodas de la historia que vimos unos minutos antes. La cámara avanza hacia la puerta de la tienda, pasa por dentro de una tuerca gigante que cuelga de adorno en la entrada y, “en una vuelta de tuerca” (nótese la ironía), nos posiciona delante del ferretero que está contando los tornillos de una caja y quejándose por la falta de algunos.

La declaración es reveladora, por cuanto la expresión (“me faltan unos tornillos”) anticipa la conducta de alguien que hace cosas descabelladas o que escapan del sentido común. Hosco y ermitaño, el personaje exhibe precisamente conductas inexplicables: irascibilidad, miradas agresivas, misteriosos actos repetitivos todas las noches delante del reloj—que reiteran un acto similar ocurrido muchos años antes—evasivas a querer interactuar con el otro. Roberto se esconde del desestabilizador impacto de la polifonía urbana y la diferencia en su casa/cueva, marcada por la uniformidad, la monotonía y la repetición. A partir de allí, la historia oscilará entre (1) los intentos de Roberto por mantener la seguridad de ese hueco que se ha tallado con su vida rutinaria y metódica y (2) la vida azarosa en la que lo sumergirá la presencia de Jun en el espacio privado y más íntimo de su casa.

El discurso filmico se juega así en esa indeterminación en la que se cuestiona el concepto mismo de “la elisión de la alteridad,” por cuanto desnuda la posibilidad de descubrir a los otros en uno y darse cuenta de que el otro no es una sustancia extraña a todo lo que es uno mismo, sino un otro complementario (Todorov 13).¹⁹ La película va construyendo este diálogo de la heterogeneidad con calma, desarrollando de a poco un territorio discursivo complejo, caracterizado por una particular plurivocalidad que inunda todos los resquicios. Y en este entramado se nos invita a cruzar la grieta y a encontrarnos con ese “gran desconocido” que es el otro y encarar con él un vínculo de confianza que sobrepase la literalidad de sus palabras.

En todo momento, el discurso parece seguir este camino conflictivo de decir y contradecir. Después de su declaración de verosimilitud, como veíamos, la película se abre con imágenes de cuento atemporal. Luego, en su discurrir, exhibe las páginas del diario *Clarín* (que un lector argentino podría reconocer con facilidad por diseño y formato), de donde Roberto recorta las historias fantásticas que tanto lo apasionan. Pero estas historias son ficticias por donde se las mire, por cuanto no tienen ningún “referente real”: no aparecieron publicadas en ningún diario. Más aún, la película se cierra con la reproducción de un informativo ruso “real” en el que se describe el supuesto hecho de los aviadores rusos y la vaca con el fin de confirmar la veracidad de la historia que hemos visto. Sin embargo, y aquí viene lo paradójico, todo el hecho es absolutamente falso, por cuanto el cable de *Reuter* sobre el que la película dice haberse inspirado está basado en un mito urbano: la historia de la vaca que cayó del cielo es otra ficción que, aunque publicada en los diarios, jamás ocurrió (ver Brunvand 346-347).

De esta forma, en el nivel del discurso la película también despliega toda una serie de claves que proponen una relación entre mundos opuestos que terminan complementándose de manera extraordinaria. Por un lado, la ficción establece lazos estrechos con el “archivo mediático” al que se acude una y otra vez y en donde dice anclarse. Pero al mismo tiempo, se explicita una realidad contaminada con ficción (al fin de cuentas, el cable de *Reuter*, que nos vende su noticia como real y que publican los diarios de todo el mundo, se confirma como “fictivo”). En un entramado complejo con/de las voces de los medios masivos (el diario, el informativo televisivo ruso) este fenómeno parece cuestionar bordes y fronteras genéricas al crear así un espacio en el que se afectarían mutuamente las categorías de ficción y no ficción. Lo que ejecuta en parte, como dice Josefina Ludmer, una práctica que mezcla discursos y que hace entrar los límites entre lo ilusorio y lo real, en una zona lábil

que permite una aproximación a la “imaginación pública.” Y este es “el mundo de las imágenes y los discursos que circulan... y donde no hay diferencia entre realidad y ficción porque la imaginación pública se arma en una ‘realidadficción’²⁰” (cit. en Peller, no pág.). De esta forma, la construcción del discurso replica la oposición que exhibe la historia dentro de la película. Primero, se atribuyen límites y bordes entre la ficción y no ficción, al igual que lo hace Roberto, cuando, desde dentro de la anécdota, intenta poner límites al otro extranjero que le trae problemas que no le incumben. Sin embargo, historia y discurso terminan por reconocer que ese otro (ya sea personaje o “materia discursiva”) no es totalmente un extraño. Así como Jun tiene algo de Roberto, algo que se parece a él, los territorios de la ficción y la no ficción, de lo ilusorio y lo real, se influyen mutuamente, se han compenetrado, dejando un ámbito cruzado por hilos de ambigüedad. Son como piezas de un puzle: cada una de ellas, en forma aislada solo dan una visión parcial. Cuando logra ensamblarse y encastrarse una pieza en otra tenemos al fin la imagen de la totalidad. Desde la perspectiva pragmática, esta articulación entre voces y personajes se ha dado después de un complejo proceso de cohabitación y socialización que no necesariamente implica una homogeneización, sino una comprensión del otro y de sus límites. La película propone así un intercambio e interacción con los otros, un encuentro constante con el otro y en el reconocimiento de su voz como forma de entretejer los hilos del respeto y reconstruir puentes de confianza de/en la civilidad.

Las utopías, nos dice Foucault (*Las palabras y las cosas* 3), consuelan porque cuentan historias sobre “no lugares” imaginarios, espacios maravillosos, con ciudades de amplias avenidas y jardines bien dispuestos (como los jardines chinos en que la pareja de Jun y su novia se encuentran al comienzo de la película). Las heterotopías, en cambio, incomodan porque destruyen una cierta disciplina de orden social o al menos la suspenden o reordenan temporalmente. En este sentido, *Un cuento chino* se erige como

ámbito en donde esta alteración llega a extremos impensados. La película—tanto en el nivel de la historia como del discurso—es una invitación a adentrarse con confianza en ese territorio nuevo de fronteras abiertas en todos los niveles. Es una instigación a confiar en el otro y en su voz, a interactuar y jugar con él, a conocerlo y a intercambiar palabras, penas, costumbres, historias personales y colectivas. Y así, como *La vieja de atrás* encontraba en la exhibición de Salcedo (con su *Shibboleth*) su paralelo, *Un cuento chino* encuentra el suyo en la del polaco Mirosław Balka (con su *How it is*). Este, otra vez en el Turbine Hall del *Tate Modern* de Londres, pero en 2009, nos enfrentaba ante una estructura gigante de acero gris con una enorme cámara oscura que ocupaba gran parte de la sala. Los visitantes podían caminar por debajo del contenedor, escuchando el eco de las pisadas de los otros sobre el piso de la estructura, o atreverse a entrar en esa materia oscura, por demás seductora. Pero una vez dado el primer paso en la larga y empinada rampa, era imposible volver atrás. De manera que solo quedaba la posibilidad de seguir adelante, extendiendo las manos para tantear la presencia de las otras personas. Esa vecindad con el otro era lo que permitía hacer avanzar al público y encontrar el camino para salir de esa oscuridad más absoluta. Era la compañía de esos extraños, transformados ahora en prójimos que compartían ese ámbito, lo que animaba a dejar atrás los miedos y a superar la angustia de la desconfianza. Esto es, en definitiva, lo que *Un cuento chino* propone.

Conclusiones

Al comienzo de este trabajo me proponía explorar qué decían estas películas sobre la comunidad argentina contemporánea y cuáles eran las operaciones por las que se dibujaba la alteridad en ellas, teniendo en cuenta un contexto cultural, social y político de los últimos años caracterizado por lo que Katz (69) llama “una ideología del encierro,

del aislamiento, de la insularización, del archipiélago amurallado.” En el caso concreto de los ejemplos filmicos aquí analizados, se observan dos claves o lecturas que, al igual que las exhibiciones de Salcedo y Balka en el *Tate Modern* de Londres que mencionaba más arriba, permiten entender dos estadios del presente. Por un lado, *La vieja de atrás* nos habla de una fragmentación naturalizada y aceptada como dato inmodificable de la realidad, la cual desnuda además una disolución de vínculos y de sociabilidad. Quizás lo más significativo del filme de Meza resida en que no hay ni siquiera intentos por preguntarse por qué, sino solo por mostrarnos ese resquebrajamiento, esa frontera interior, esa grieta de la que hablábamos en el comienzo, algo que parece emparentarla con otros ejemplos filmicos de la misma época como *El hombre de al lado* [2010] o el corto *La última frontera* [2012], ambos de Mariano Cohn y Gastón Duprat).

Un cuento chino, por el contrario, parece proponernos un territorio en donde todavía queda espacio para la recuperación de los vínculos y de la confianza mutua. Exhibe un aprendizaje novedoso—para el contexto argentino—sobre cómo tratar a los otros en el espacio común y permitir la circulación de voces en un territorio ahora sin grietas. Quizás lo más significativo de la producción de Borensztein resida en que todavía en ella se inscriben interrogantes que reflexionan sobre el disenso acérrimo en la comunidad, ese que considera al otro como discapacitado o incapaz de entender los argumentos propios (y no en vano, esta idea de “incapacidad” es algo que circula en ambas películas: Rosa, con su brazo quebrado, y Jun, con su imposibilidad de poder entender y hablar el español). La película se interna así en un territorio novedoso para la comunidad argentina, en donde se busca una remozada mitología que permita organizar un nuevo sistema de creencias y conferir un sentido comunitario a los actos cotidianos. Se podría decir que *La vieja de atrás* y *Un cuento chino*, en este sentido, son filmes que se complementan mutuamente:

una abre interrogantes y la otra trata de responderlos. La primera nos muestra cómo opera su sociedad hoy, cómo se ha ido convirtiendo en estos últimos años en un territorio quebrado, tapizado por espacios defensivos y en perpetua disputa. La segunda, en cambio, construye una geografía del “cómo podría ser,” en donde todavía queda espacio para la mezcla, la diversidad, la restitución de la confianza y la comprensión del otro.

Notas

¹Cf. Fernández Pedemonte, Shumway, Sarlo, Katz, Iglesias, Lanata, y Svampa, “La década kirchnerista.”

²Por “seguridad ontológica,” Silverstone (¿Por qué estudiar los medios? 190) entiende una condición que funda y posibilita nuestro ser en el mundo y que tiene su origen en la experiencia de la infancia. Como tal, es una precondition y consecuencia respecto de nuestra aptitud para la confianza. En esta capacidad para aprender se van formando en forma inconsciente nuestras certezas y certidumbres en nuestro mundo y en quienes lo habitan. Y aprendemos también a reconocer los límites entre realidad y fantasía y a hacer un aporte a nuestra sociedad, gracias al equilibrio del cuidado y la atención que recibimos. Esa confianza nos protege de la angustia y nos ayuda a conducirnos en un mundo que podría ser visto como complejo y amenazante.

³Al respecto, véanse los estudios de Montero y de Sonderegger.

⁴Para una aproximación más detallada a estos aspectos, véanse los trabajos de Hortiguera.

⁵Por problemas de espacio, no puedo extenderme en este artículo—ni es mi intención—desarrollar apreciaciones sobre la teoría estética cinematográfica que atraviesan estos filmes. Para los lectores interesados en las relaciones entre imágenes y saberes, remito a trabajos de Baudrillard, Featherstone o Rancière. Tampoco voy a extenderme en indagar cuestiones centrales del cine argentino contemporáneo, como la participación o no de algunos de estos filmes en el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA). Estas discusiones van más allá del propósito de este análisis. Para una muy buena introducción a este último punto, remito al muy completo trabajo de Aguilar.

⁶Para una introducción al planteo inicial del programa de gobierno del Dr. Néstor Kirchner, véase Fernández Pedemonte.

⁷No voy a detenerme aquí en un análisis de los juegos intertextuales que se establecen en estos filmes. Obviamente, reconozco que existen en ambas temas comunes que apunta a una aproximación estética similar, con los clásicos elementos costumbristas, muy caros al cine argentino. La elección de estos dos filmes se basa en el hecho de que ambos exhiben dos visiones particulares—y si se quiere, conflictivas—sobre las transformaciones de la década más reciente. Mi interés entonces, siguiendo a Aguilar, es doble: investigar la relación que existe entre estas películas y su contexto y encontrar en ellas las claves que permitan entender ese presente.

⁸Pablo Trapero ha producido y dirigido una larga lista de películas, entre las que se destacan *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002), *Nacido y criado* (2006) y *Leonera* (2008), *Carancho* (2010) y *El elefante blanco* (2012). En la filmografía de Adrián Caetano, podemos mencionar *Pizza, birra, faso* (1998), *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002). Su último filme de ficción fue *Crónica de una fuga* (2006). Fue también director de una primera versión documental sobre el expresidente Néstor Kirchner (*Néstor Kirchner, la película* [2012]) que sería terminada por Paula de Luque. Por último, Marcelo Piñeyro debutó en la dirección cinematográfica en 1992 con *Tango feroz: la leyenda de Tanguito*. Hasta la fecha, lleva filmadas siete películas. En su producción se destacan, entre otras: *Plata quemada* (adaptación del libro homónimo de Ricardo Piglia), de 2000; *Kamchatka*, de 2002 (llevada luego a formato literario por Marcelo Figueras); y *El método*, de 2005, filmada enteramente en España y basada en la obra teatral *El método Grönholm*, del catalán Jordi Galceran Ferrer. Su última película hasta la fecha es *Las viudas de los jueves* (2009), con adaptación de Marcelo Figueras y Piñeyro, sobre la novela homónima de Claudia Piñeiro (2005), Premio *Clarín-Alfaguara* de novela del año 2005.

⁹Por disforia entiendo aquí un estado de malestar emocional y mental, un síntoma de descontento, inquietud, insatisfacción, ansiedad o indiferencia consigo mismo o con su entorno.

¹⁰En palabras de Gonzalo Aguilar (34), muchas de estas películas se debaten entre lo que él da en llamar nomadismo y sedentarismo: “Nomadism and sedentarism are complementary signs of new times, but they show different states. Nomadism is the absence of a home, the lack of powerful (restrictive

and normative) ties of belonging, and a permanent and unpredictable mobility; sedentarism shows the breakdown of homes and of families, the inefficacy of traditional and modern associative ties, and the paralysis of those who insist on perpetuating that order. Clearly, these are figures of fiction that radicalize and investigate aesthetically and narratively those social components that are increasingly disseminated.”

¹¹El anuncio estaba firmado por una anciana que ofrecía en alquiler una habitación de su casa y alimentación para el huésped, a cambio de compañía y de conversación cotidiana. “Me quedé asombrado, aunque luego me contaron que avisos de esa clase eran moneda corriente en esa ciudad” (Pablo José Meza). Como señala Aguilar (24), en este cine la presencia de otros medios de comunicación en el *continuum* discursivo pocas veces está ausente y su influencia puede adquirir diversas formas. Como veremos en este caso, este hecho no solo se da en términos de la historia (el espacio que ocupa los *massmedia* en la vida de muchos de estos personajes como Rosa en *La vieja de atrás* o Roberto en *Un cuento chino*, como veremos más adelante). En el nivel discursivo, los medios terminan funcionando como “disparadores del discurso ficcional” de directores y guionistas. Este fenómeno muestra hasta qué punto los medios masivos han alterado nuestra percepción del mundo. (Volveré sobre este punto cuando analice *Un cuento chino*). Pablo José Meza dirigió también *Buenos Aires 100 kilómetros* (2004), que cuenta la historia de un grupo de adolescentes que viven en un pequeño pueblo a cien kilómetros de Buenos Aires. *La vieja de atrás* es su segunda película.

¹² Este diálogo es crucial, porque es el momento en que ambos se dan cuenta de sus imperfecciones y deficiencias en términos de su “inhospitalidad” (*unwelcomeness*) con el/del otro. Son entendibles entonces, por un lado, la reacción silenciosa y casi temerosa de Rosa y, por otro, las lágrimas de Marcelo unos minutos más tarde. Ese “¿Quién la va querer mirar a Ud., Rosa?” puede entenderse también como un “¿Quién me va querer mirar a mí, Rosa?”. De hecho, en escenas anteriores hemos visto cómo la gente no repara en él. Un ejemplo notable está en el intercambio de Marcelo con Rodrigo, su compañero de trabajo, quien siempre le habla de espaldas o mirando hacia otro lado. “Cuando se nos escucha atentamente, con un interés que delata y señala la voluntad de responder, suponemos que somos respetados. Es decir, suponemos que lo que pensamos, hacemos

o nos proponemos hacer tiene importancia” (Bauman, *Amor líquido* 109).

¹³El significado del término acuñado por Foucault (24) es opaco y contradictorio. Si las utopías son espacios irreales en donde se presenta la forma perfecta de una sociedad, una heterotopía es un “contra-emplazamiento,” un territorio paralelo que contiene todos los espacios reales que son posibles de encontrar dentro de una cultura. Estos, que están a la vez representados, impugnados e invertidos, son los que permiten que un verdadero enclave utópico pueda existir. En síntesis, una heterotopía es el espacio del mundo contemporáneo por excelencia. Para más detalles sobre las distintas formas que adquiere la heterotopía, véase Foucault “Of Other Spaces.”

¹⁴Una vez más, como con *La vieja de atrás*, el discurso filmico jibariza los medios masivos y crea una tensión con la prensa escrita. Esta invade y se apropia del sistema cinematográfico y se transforma en disparadora del discurso filmico. Como vemos, estas películas se construyen a través de los *massmedia*, pero establecen con estos un continuo juego de idas y vueltas, de zigzags, y de retroalimentaciones: la ficción alimenta el discurso de la prensa y este el de la ficción.

¹⁵Por “sonido fuera de campo” entiendo aquí la aparición de un sonido cuya causa no es directamente visible, pero que se sitúa en el mismo tiempo que la acción y en un espacio contiguo. Para más detalles sobre el uso del sonido en la cinematografía, ver Chion.

¹⁶Otro ejemplo llamativo está dado por la duda acerca del verdadero apellido de Jun. ¿Es “Quián,” como dice su pasaporte y como dicen los títulos al final de la película o “Ho,” como le traduce a Roberto el empleado de la embajada china?

¹⁷Los ejemplos abundan. Si al comienzo de la película es Roberto quien parece colocarse en un rango más elevado, tratando de ayudar al desvalido Jun, será este quien salvará a Roberto de los ataques del policía en el descampado. La ironía de esta inversión se hace visible—para el espectador y para Roberto—cuando Jun le extiende un pañuelo a su anfitrión para que se limpie una herida de su cara—repetiendo el mismo gesto que Roberto había tenido con él en su primer encuentro.

¹⁸“[L]as utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamenta de la *fábula*; las heterotopías... secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases” (Foucault, *Las palabras* 3).

¹⁹En este sentido, es muy relevante la escena clave en la que Roberto descubre que el artículo que está leyendo sobre la vaca que cayó del cielo es la vida misma de Jun. Ese descubrimiento del absurdo en la vida del otro le permite descubrir, revivir y comprender el absurdo propio de su participación en la guerra de Malvinas.

²⁰El término así escrito fue acuñado por la propia Ludmer y sirve para identificar una etapa nueva de la literatura—y por extensión, del arte en general. Según la autora, en esta fase “postautónoma,” lo económico, lo cultural y lo literario están fusionados, haciéndose imposible definir el valor literario, distinguir qué es literatura de lo que no lo es, y delimitar qué es o no ficción. El concepto así esbozado—y extendido a otras formas artísticas—me interesa porque acusa, aunque de forma un tanto desviada, un problema que plantea la película en el orden discursivo: cómo entender hoy la alteridad discursiva.

Obras citadas

- Aguilar, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Films*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Impreso.
- Aitken, Stuart y Leo Zonn. “Re-Presenting the Place Pastiche.” *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Eds. Stuart Aitken y Leo Zonn. Lanham, Maryland: Rowman/Littlefield, 1994. 3-25. Impreso.
- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1999. Impreso.
- . *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Aprea, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: U of Michigan Press, 1994. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *En búsqueda de la política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2001. Impreso.
- . *Modernidad líquida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2004. Impreso.
- . *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2005. Impreso.
- . *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.
- . *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.

- . *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Madrid: FCE, 2011. Impreso.
- Bell, Duncan. "Mythscape: Memory, Mythology, and National Identity." *British Journal of Sociology* 54.1 (2003): 63-81. Impreso.
- Blanco, Daniela y Carlos Germano. *20 años de medios y democracia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía/Honrad-Adenaur-Stiftung, 2005. 85-106. Impreso.
- Brunvand, Jan Harold. *Too Good to Be True: The Colossal Book of Urban Legends*. New York: Norton, 2001. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "La casa o el mundo invertido." *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991. Impreso.
- Chion, Michel. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993. Impreso.
- Cohen, Anthony. *The Symbolic Construction of Community*. London/NY: Routledge, 2001. Impreso.
- Derrida, Jacques. *On Cosmopolitanism and Forgiveness: Thinking in Action*. London/NY: Routledge, 2001. Impreso.
- Eurasquín, Estela. "Los inmigrantes en el cine argentino, Panorama general y estudio de un caso actual: *Un cuento chino*, 2011." *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM - Les Cahiers ALHIM (En línea)* 23 (2012): n. pág. Red. 28 julio 2014.
- Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2000. Impreso.
- Fernández Pedemonte, Damián. "De la Rúa, Kirchner y las prerrogativas del discurso del poder." *La construcción del consenso: gestión de la comunicación gubernamental*. Eds. Luciano Elizalde, Damián Fernández Pedemonte y Mario Riorda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía, 2006. 269-278. Impreso.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1984. Impreso.
- . "Of Other Spaces." *Diacritics* 1 (1986): 22-26. Impreso.
- Hortiguera, Hugo. "La sospecha endémica argentina: la epidemia del miedo y la producción de (des)confianza en épocas de crisis sanitaria." *Estudios sobre el mensaje periodístico* 16 (2010): 209-234. Impreso.
- . "Lógicas conspirativas: desconfianzas mutuas e ideologías de la sospecha en la Argentina de la Presidenta Kirchner." *Delaware Review of Latin American Studies* 11.2 (2010): n. pág. Red. 10 de mayo de 2014.
- . "Políticas del recuerdo y memorias de la política en *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella." *Ciberletras. Journal of Literary Criticism and Culture* 24. (2010): n.pág. Red. 10 de mayo de 2014.
- . "Argentina violenta: perfiles multimedia y cultura de la convergencia en tiempos de la globalización." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 6-7 (primavera 2010): 1-39. Red. 10 de mayo de 2014.
- . "Después de la globalización. La destrucción de lo social en *Las viudas de los jueves y Carancho*." *Letras Hispanas. Revista de Literatura y Cultura* 8. 1 (2012): 111-127. Red. 24 de junio de 2014.
- Iglesias, Fernando. "La verdadera grieta argentina." *La Nación* [Buenos Aires] 18 oct. 2013: n. pág. Red. 21 de julio de 2014.
- Jarvie, Chatherine. "Short and Sweet." *The Guardian Weekend*. 9 marzo 2002: n. pág. Red. 25 julio 2014.
- Jacos, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing, 2011. Impreso.
- Katz, Alejandro. *El simulacro: por qué el kirchnerismo es reaccionario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2013. Impreso.
- La vieja de atrás*. Dir. Pablo Mesa. Actores: Adriana Aizenberg y Martín Piroyansky. 2010. Primer Plano Film Group, 2011. DVD.
- Lanata, Jorge. *10K. La década robada: datos y hechos en los años de la grieta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2014. Impreso.
- Lusnich, Ana Laura. *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2005. Impreso.
- Mastrini, Guilherme, "Al final del período. Los límites del progresismo: políticas de comunicación en Argentina durante el gobierno de Néstor Kirchner." *ECO-PÓS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro* 11.1 (enero-julio 2008): 78-95. Red. 20 de junio de 2014.
- Mercado, Silvia. *El inventor del peronismo: Raúl Apold, el cerebro oculto que cambió la política argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Planeta, 2013. Impreso.
- Meza, Pablo J. "La vieja de atrás de Pablo José Meza: nota del director sobre la película." *Demasiado Cine!: una charla entre amigos sobre el séptimo arte*. no pág. 8 de dic. 2010. Red. 27 de octubre de 2014.

- Montero, Ana Soledad. "Memorias discursivas de los '70 y *ethos* militante en la retórica kirchnerista (2003- 2006)." *IV Jornadas de jóvenes investigadores*. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto Gino Germani (UBA). 19-21 sept. 2007. Mesa: Política, discurso e ideología. Red. 30 de abril de 2014.
- . "Política y convicción: memorias discursivas de la militancia setentista." *Revista latinoamericana de estudios del discurso* 72 (2007): 91-114. Impreso.
- . "Justicia y decisión en el discurso presidencial argentino sobre la memoria (2003-2007)." *Confines* 4.7 (2008): 27-41. Impreso.
- . "Puesta en escena, destinación y contradestinación en el discurso kirchnerista (Argentina, 2003-2007)." *Discurso y sociedad* 3.2 (2009): 316-347. Impreso.
- O'Donnell María. *Propaganda K. Una maquinaria de promoción con el dinero del estado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2007. Impreso.
- Peller, Daniel. "Josefina Ludmer. Los tonos antinacionales del presente." (Entrevista) *Otra parte*. *Revista de letras y artes* 18 (2009). No pág. Red. 10 de enero de 2010.
- Rancière, Jacques. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *La audacia y el cálculo: Kirchner 2003-2010*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2011. Impreso.
- Silverstone, Roger. ¿Por qué estudiar los medios? Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu, 2004. Impreso.
- . *La moral de los medios de comunicación. Sobre el nacimiento de la polis de los medios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu, 2007. Impreso.
- Shumway, Nicolás. "Argentina va en dos velocidades." *Enernews*. no pág. 19 oct. 2011. Red. 6 de agosto de 2014.
- Sondereguer, María. "El debate sobre el pasado reciente en la Argentina: entre la voluntad de recordar y la voluntad de olvidar." *Hispanamérica* 29.87 (2000): 3-15. Impreso.
- Svampa, Maristella. "Argentina: una cartografía de las resistencias (2003-2008). Entre las luchas por la inclusión y las discusiones sobre el modelo de desarrollo." *Revista Osal (Observatorio Social de América Latina)* 9. 24 (2008): 17-49. Red. 10 de agosto de 2014.
- . "La década kirchnerista: populismo, clases medias y revolución pasiva." *Lasa Forum* 44.4 (2013): 14-17. Red. 9 de julio de 2014.
- Un cuento chino*. Dir. Sebastian Borensztein. Actores: Ricardo Darín, Huang Sheng Huang, Muriel Santa Ana. 2011. Tornasol, Catafiore, Aliwood Mediterráneo, Pampa films, 2011. DVD.
- "Una vaca cayó del cielo y nos hundió el pesquero." *Clarín Digital* 2 de mayo de 1997. Red. 29 de julio de 2014.
- Valiente Noailles, Enrique. "El significado de la obscenidad." *La Nación. Suplemento Enfoques* (8 de nov. de 2009): 2. Red. 10 de noviembre de 2013.