

Fenomenología del territorio

De *Tierra de los padres* a *Lluvia de jaulas*¹



María Iribarren

Según el informe *Legislación sobre lenguas en la Argentina*, producido por el grupo de investigación de Linguasur:

En la República Argentina, si bien se emplea mayoritariamente el castellano, contamos con un mapa lingüístico de gran diversidad. Se hablan lenguas de pueblos originarios, como el guaraní, el mapudungun, el quechua, el aymara, el wichi y el qom, y lenguas de inmigración, como el alemán, el árabe, el armenio, el chino, el coreano, el francés, el ídich, el inglés, el italiano, el japonés y el portugués, entre otras. [...] Más allá de que en algunos casos se pueda relacionar el uso de una lengua con cierta región geográfica, como el mapudungun con la Patagonia o el coreano con determinados barrios de la Ciudad de Buenos Aires, existe una variedad de ámbitos que propician el empleo de una lengua o que exigen una en detrimento de otra (Bein, 2017).

Por ejemplo, ciertos oficios y profesiones (la sanidad, la gastronomía, la abogacía), ciertas circunstancias vitales y/o legales (la adolescencia, el presidio) inducen a desarrollar modos de la oralidad y

* Este texto fue leído en el marco del II Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos. Entre lo local y lo global, organizado por la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y CLACSO, del 6 al 14 de septiembre de 2021.

de la escritura específicos. Estas jergas suelen desempeñarse en una dirección doble: si bien se cierran sobre el universo de sentido que las caracteriza (solo la comunidad de hablantes accede a la semántica profunda de los términos en circulación), al mismo tiempo, suelen activar reacciones, por lo común, estigmatizantes. Es que “las lenguas no solo son útiles o necesarias, sino que poseen una función identitaria, es decir, contribuyen a construir identidades” (Bein, 2017). Dicho de otro modo, hablamos/ escribimos para comunicarnos así como para constituirnos como sujetas y sujetos de un universo que nos representa.

¿En qué lengua, entonces, habla, escribe y se constituye “el ser conurbano”? ¿Difiere de la lengua del “ser argentino”? En cualquier caso, ¿conurbano, respecto de qué?, ¿desde cuándo? ¿Hubo una determinación histórica, política, de/para ese territorio, sus habitantes y sus hablantes?

|

*nuestra situación presente a nivel mundial
es que vivimos en sociedades políticamente democráticas
pero socialmente fascistas.*

Boaventura de Sousa Santos



Tierra de los padres.



Tierra de los padres.

De acuerdo con los principios civilizatorios del “viejo” y el “nuevo” mundo, en Argentina el encuadre fenomenológico del territorio emuló la raigambre ideológica de aquellos modelos. En efecto, las más antiguas hegemonías criollas (las que, aun con matices diferenciales, reunieron los consensos suficientes para clavar fronteras nacionales y provinciales) descansan en la biblioteca de la ilustración porteña que, a fin del siglo XIX, había logrado instituir el Estado nacional a los tiros de cartas magnas y de fusil. Allí se estableció una forma fantástica de gobierno (“Representativa, Republicana y Federal”) que no logró desembarazarse del aliento unitario y centralista que aún concentra la administración pública en la Ciudad de Buenos Aires.

La modernidad urbana e industrial debutante en esa latitud de la Historia no salió ilesa de la riña que salpicó las primeras democracias con la sangre de un terrorismo de Estado recién nacido y programático, que fue escalando a lo largo del siglo XX hasta encontrar su expresión genocida en 1976.

Así lo conjeturó Nicolás Prividera en *Tierra de los padres*,¹ reunión magnífica de textos, de héroes y de tumbas. “Una nación es la posesión en común de un antiguo cementerio y la voluntad de contar su historia”, anuncia el epígrafe de Maurice Barrés en la primera imagen de la película que, a ese fin, va a asumir “la perspectiva de los vencidos”.

Valiéndose de lectoras y lectores (intelectuales, artistas, poetas, cineastas) emplazados en el Cementerio de la Recoleta, la película conjetura la génesis de la doctrina dominante que “los padres de la patria” supieron plasmar en ensayos, novelas, discursos, proclamas, cartas. Tras la introducción (una secuencia de imágenes que empieza a correr en los bombardeos de 1955 y se

¹ *Tierra de los padres*, 2011, dirigida por Nicolás Prividera. Producida por Trivial Media. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=vL60Fwo6Buk>

interrumpe en el asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, en 2002, mientras suena, marcial y operístico, el Himno Nacional), la indumentaria de la primera lectora (una niña con guardapolvo) sugiere el rebote transgeneracional de aquel ideario consagrado como la versión oficial de la Historia.

Desde el punto de vista “argumental”, *Tierra de los padres* podría tener la forma de un rompecabezas cuyas piezas, a medida que transcurren las lecturas, dialogan con otros textos y referencias cruzadas (nunca lineales ni obvias) que, a su vez, replican su forma como un fractal. Por eso, no es azaroso que el primer ejemplar del hipertexto *prividereano* sea un fragmento de *Ojeada retrospectiva* (1846) de Esteban Echeverría.² Le seguirán pasajes del General José María Paz, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Manuel de Rosas, Juan Bautista Alberdi, José Mármol, José Hernández, Bartolomé Mitre, Leopoldo Lugones, entre muchos otros.

Desde el punto de vista formal, la cámara fija satisface una doble estrategia: así como simplifica la irrupción en cuadro de lo real (los trabajadores del cementerio en sus quehaceres, una excursión escolar frente al mausoleo de Evita, un gato desgarrando el cuerpo de la paloma capturada), recorta el carácter ficcional de la puesta en escena (personas de pie o sentadas, leyendo textos en voz alta, en un cementerio y porque sí). Al cabo, un movimiento y otro, empujan los textos (ahora) escuchados hasta reencuadrarlos en el presente, en una suerte de viaje frenético a través de la Historia nacional y la memoria de quien mira.

Se sabe: la memoria no es del todo personal ni es puramente colectiva. Ni siquiera es *cierta* ni *unívoca* en términos históricos. También se sabe que el cine no es un lenguaje sino un dispositivo que opera sobre la conciencia, es decir, incluso sobre la memoria y el lenguaje que la evoca. Si *Tierra de los padres* recrea los fundamentos textuales del Estado nacional (les otorga voz y un cuerpo de enunciación), a la vez reconstruye el plan de exterminio de las hijas y los hijos no deseados prefigurados por muchos de esos escritos (el cementerio entonces se vuelve territorio habitado por ausencias y silencio).

La fenomenología cartográfica que estableció la división política a partir de la forma de gobierno instituida es un resabio del positivismo liberal que imprimió los catastros de una Argentina unitaria, centralista, conservadora y clasista (gorila, por contigüidad). A su tiempo, la escuela y el Registro Civil legitimaron el tatuaje sistemático con el que la burocracia muerde las y los cuerpos que proliferan del lado *de allá* de la General Paz. Es que la estatización de la identidad conlleva la generalización de una esencialidad teórica (“el ser nacional”) que las tensiones de clase, raciales y de culto dinamitan en la práctica. No en vano las aduanas judicializan las fronteras, mientras que la Policía y la Gendarmería descargan gatillo fácil contra quien vulnera los límites existenciales de las clases dominantes. Es un hecho que, a pesar de la escuela pública, ser esencialmente argentino no garantiza el mismo repertorio de derechos y obligaciones.

2 “La literatura argentina comienza con una violación”, sentenció David Viñas en *Literatura argentina y política* (1964, Santiago Arcos Editor).

II

*¿Al menos un punto
donde fallen los planos del sistema?*

Camilo Blajaquis



Lluvia de jaulas.

Lluvia de jaulas,³ el quinto largometraje de César González, aventura la reelaboración cartográfica del conurbano en tanto determinación de clase y de géneros en conflicto con la historia y el catastro oficiales. La tensión es con/hacia la centralidad de la ciudad de Buenos Aires en tanto síntesis de una matriz estatal histórica y cíclica.

También en este caso, el realizador desenvuelve un hipertexto aunque de naturaleza diferente al de *Tierra de los padres*. Ya no se trata de los escritos fundantes de la patria ni hay lectoras/lectores que los evoquen en un cementerio. Desde una voz en *off* (que, a menudo, adopta la primera persona del propio director) se recrean retazos deshilachados de textos de Marx y Spinoza, Angela Davis, Franz Fanon, Gilles Deleuze, Frédéric Lordon que, a su vez, modelan el “diagnóstico sin esperanza” que profiere González a lo largo de un filme que expone ciudades convertidas en potenciales cementerios.

En este caso, la dimensión “argumental” se monta sobre la formal para requerir una cámara en movimiento casi constante que repare, al menos cinematográficamente, en las “soledades mal distribuidas” que la película pone en cuadro. A través de un protagonista/caminador/relator (Alan Garvey) seguido por detrás, acechado por delante o recortado de perfil, solo o acompañado, la cámara entra y sale de “la Carlos Gardel”, atraviesa los corredores de las villas 21 y 31, recorre el centro de la Ciudad de Buenos Aires, se demora en la Plaza de Mayo y el Obelisco. El vagabundeo describe en detalle las reuniones de cuerpos y los esqueletos de autos “pirañados”. Sube y baja de trenes y colectivos indeterminados, se vuelve descriptivo en algunas postales domésticas.

La tensión está implícita en la errancia que, lejos de ser antropológica, esclarece su política mediante el relato oral: “La suma del dinero total robado por todos los pibes chorros en un año no supera lo que se roba sólo un pequeño grupo de buitres bien calificados del JP Morgan en un día de especulación financiera”. El remate es concluyente: “Un asco recíproco no permite convivir”.

Sin embargo, la convivencia logra materializarse en el espacio tomado por las y los manifestantes durante las movilizaciones a favor del aborto legal. Allí la cámara parece celebrar ese territorio inaugural que comparten las, los y les excluides estructurales del patriarcado.

Poética de la paradoja: las y los cuerpos que crea González en sus películas son hijos del pueblo que enuncian una lengua indescifrable desde la alcantarilla del idioma de los argentinos. Lengua de restos que vienen a reclamar su derecho al realismo desde otra tradición (de clase y de género). Alteridades alteradas, quizás incluso en fuga de la promesa identitaria, ahora, señalada como condena.

3 *Lluvia de jaulas*, 2019. Realizada íntegramente por César González. Recuperada de <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/6788>

III

*... hacemos esto por el otro y con el otro,
sin que presuponga necesariamente armonía o amor.
Como un modo de crear un nuevo cuerpo político.*

Judith Butler

Si *Tierra de los padres* sitúa la cámara entre héroes y muertos es para trasvasar la controversia artificio/documento. Contaminación de campos de representación que ayuda a reconsiderar un sistema de ideas que sentó sus pilares en la venganza contra el oponente y los privilegios de clase. En ese plan de lectura, la “perspectiva de los vencidos” la asumen Eva Duarte, Juan José Valle, Rodolfo Walsh, Oliverio Girondo, Paco Urondo, Julián Axat, Miguel Ángel Bustos y Agustín Gianuzzi en la voz y el cuerpo del propio director.

La secuencia final zambulle la imagen en aguas del Río de la Plata y restablece la referencia histórica (y biográfica) a la última dictadura cívico-militar. En ese gesto, religa la imagen con uno de los epígrafes que precede a los títulos del comienzo: “La tradición de todas las generaciones muertas aplasta, como una pesadilla, el cerebro de los vivos” (Marx, 1852).

Acaso tras discernir la reversibilidad del barrote y que el realismo burgués (“capitalista”, lo definió Mark Fisher) podría obliterarse con el extrañamiento de un verso o mediante un plano aberrante, César González (el “que fue preso antes que persona”) se aferró a los dispositivos de reproducción para afinar la astucia de una lengua marginada. ¿Qué encuadre, qué verso, serían capaces de dinamitar aquella fenomenología fundante del mapa y su porquería? González eligió un nombre-collage para firmar sus primeras observaciones y recorridos poéticos. El suyo era un cuerpo cuadrículado, juzgado y encarcelado fruto de esa fenomenología territorial que su obra intenta descuartizar.

Dos cámaras parlantes –la de Prividera, la de González– que apuntaron en direcciones recíprocas. Ambas, ambos, reconstruyen cuerpos en secuencia y, en ese movimiento, restablecen el derecho a las cartografías desaparecidas, invisibilizadas, difusas desde el proyecto nacional *patriótico*, patriarcal, por supuesto. Por eso son memorias cinematográficas malditas, diáfanas, en las que relampaguea una fenomenología otra que todavía no es, aunque resulta indispensable mirar.

Nicolás Prividera

Nació en Buenos Aires en 1972. Realizador y crítico cinematográfico, docente. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación y egresado del Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC, hoy ENERC). Dirigió los largometrajes *M* (2007), *Tierra de los padres* (2011) y *Adiós a la memoria* (2020). Publicó *Restos de restos* (2011, poemas y otros textos), *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino* (2016, ensayo) y *Otro país. Muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino* (2021, ensayo). Se desempeña como docente en la ENERC, la FADU, la UNA y la UNPAZ.



Nicolás Prividera.

César González (Camilo Blajaquis)

Nació en Morón en 1989. Poeta y realizador cinematográfico. Dirigió los largometrajes *Diagnóstico esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2015), *Exomologesis* (2016), *Lluvia de jaulas* (2019), *Atenas* (2019) y *Castillo y sol* (2020). También fue el director de la serie documental *Corte Rancho* (2013, canal Encuentro) y los cortometrajes *El cuento de la buena pipa* (2010), *Mundo aparte* (2011), *Condicional* (2012), *Guachines* (2014) y *Truco* (2015). Publicó las antologías poéticas *La venganza del cordero atado* (2010), *Crónica de una libertad condicional* (2011) y *Retórica al suspiro de queja* (2015). Fundó la revista *Todo Piola*. En 2020, publicó el libro de ensayos *El fetichismo de la marginalidad*.



César González (Camilo Blajaquis).

Bibliografía

Bein, Roberto y otros (2017). *Legislación sobre lenguas en la Argentina. Manual para docentes*. Recuperado de Linguasur: <https://linguasur.com.ar/>

Marx, Karl ([1852] 1968). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Ariel.