



La reversión del *road movie* en el cine de Campusano¹

The reversal of the road movie in Campusano's cinema



Andrea C. Molfetta²

¹Localidad del Gran Buenos Aires Sur, ubicada a 30 km de la ciudad capital.

²Doctora en Comunicación por la Universidade de São Paulo, con pos-doctorado en Cine y Filosofía por la misma universidad. Es Investigadora Adjunta del CONICET. Fundadora y primera presidenta de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Ha publicado numerosos artículos y libros sobre arte electrónica y cine sudamericano, desde 1994. Investigación financiada por CONICET; Sección de Antropología Social de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: andreamolfetta@conicet.gov.ar

Resumen: *Vikingo* (Argentina, 2009), de Campusano, es un caso de reversión del *road movie* realizada por el cine comunitario de Buenos Aires, entendido como impulsor de inclusión social, como estrategia de visibilidad y autolegitimación que empodera a los sectores sociales donde se desarrolla. Esta inclusión se aprecia en la producción emancipada de contenidos y apropiaciones estéticas singulares, producción simbólica entendida como acción política dada la lucha que encarna contra las estigmatizaciones que otros cines y medios masivos hacen de la pobreza. Campusano reversiona el *road movie* para plantear una discusión ética sobre personajes que habitan un paisaje de instituciones corruptas y violencia.

Palabras clave: cine comunitario; Gran Buenos Aires; *road movie*; reversión.

Abstract: *Vikingo* (Argentina, 2009), from Campusano, is a case of reversal of the road movie made by the community cinema of Buenos Aires, understood as a driver of social inclusion, as a visibility and self-legitimation that empowers social sectors where it is developed. This inclusion is seen in the emancipated production of singular aesthetic contents and appropriations, symbolic production understood as political action given the struggle that it incarnates against the stigmatizations of poverty done by other cinemas and mass media. Campusano reverses the road movie to initiate an ethical discussion on characters who inhabit a landscape of corrupt institutions and violence.

Keywords: community cinema; Gran Buenos Aires; road movie; heroes; reversion.

Introducción

En el Grupo de Investigación Estéticas y Políticas del Documental Sudamericano (DOCSA), desarrollamos el proyecto «El cine que nos empodera: mapeo colectivo, antropología visual y ensayos sobre el cine comunitario del Gran Buenos Aires y Córdoba (2005-2015)»³, cuyo objetivo es estudiar la compleja dinámica intersubjetiva, cultural y social de la producción audiovisual comunitaria de estos territorios, entendiendo esta en su valor político. Generalmente protagonizada por colectivos de producción, formación que empodera al precariado (STANDING, 2011), la investigación fue diseñada en tres etapas, cada una de ellas practicando un abordaje metodológico distinto, que buscan en la matriz interdisciplinaria la clave para la comprensión de la complejidad y riqueza del cine en los suburbios de nuestra capital.

La hipótesis central dice que la práctica del cine comunitario es una estrategia de autorreconocimiento, visibilidad y autolegitimación que empodera a los sectores sociales donde se desarrolla, a través de la producción emancipada de contenidos con apropiaciones estéticas singulares, producción simbólica entendida como acción política en el horizonte de la revolución digital y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N.º 26522⁴.

El sentido político de estos colectivos audiovisuales se da en diversas dimensiones, hacia dentro y hacia fuera de estos movimientos sociales de la cultura. Hacia adentro, configuran nuevos agenciamientos subjetivos grupales desde donde construir sus enunciaciones, conformando grupos que se organizan, a su vez, en redes horizontales. Hacia afuera, articulan la práctica audiovisual a otras prácticas comunitarias vinculadas a la salud, la economía solidaria, el medio ambiente, la educación, la comunicación comunitaria y la participación popular, desarrollando una relación de resistencia/colaboración frente al Estado y la industria, y cerrando así el triángulo entre los tres sectores: el público, el privado y el de la sociedad civil — activada de esta forma a través del cine y gracias a diversificados estímulos ofrecidos por el Estado nacional en el período estudiado. Al mismo tiempo, pensamos que mucho del sentido político de esta experiencia está depositado en una acción de resistencia antiglobalizadora vinculada a una fuerte re-territorialización de nuestros cines. El cine comunitario, considerando

³Proyecto de Investigación Plurianual del CONICET, PIP-0733, bajo dirección de la autora.

⁴Con la asunción de la derecha en la Argentina, una de las primeras medidas del presente Macri fue la sanción del Decreto de Necesidad y Urgencia N.º 267, de diciembre de 2015, con el cual desactiva los artículos de esta ley que ponían un freno a la concentración mediática.

a Campusano uno de sus principales representantes, es un cine hecho por vecinos — y no solo para esos mismos vecinos.

Campusano produjo *Vikingo* con recursos técnicos y humanos provenientes del Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, una asociación civil sin ánimos de lucro, integrada por profesionales y *amateurs* del cine y que, en la práctica, funciona como una cooperativa informal de crédito, dado el intercambio de trabajos y máquinas por fuera de cualquier monetización, y con base en un sistema de colaboraciones recíprocas en diversos proyectos fílmicos que impulsan. El filme contó con la contrapartida de un subsidio INCAA. Al mismo tiempo, fue rodado y protagonizado en el territorio de los no-actores que lo encarnan, brindando un paisaje único en términos de geografía, etnia, música, moda, lenguas coloquiales y tramas dramáticas de referencia geográfica concreta, caracterizando un *cine situado*.

Los estudios contemporáneos sobre las películas de rutas latinoamericanas, o *road movies*, producidas en el Conosur en estas últimas dos décadas han insistido en afirmar que estos filmes son sintomáticos de los procesos de globalización sobre la región (FRANCA, 2003; XAVIER, 1993). Estos procesos han sido diagnosticados en los filmes a través de la representación de migraciones regionales y mundiales, desarrollando un cine de fronteras disueltas, así como por la multiplicación de idiomas presentes en los filmes, un cine poliglota.

Los estudiosos han analizado la incidencia que estas variables narrativas tienen en el modo de pensar la constitución de la identidad cultural y sus modos de representarse en términos de espacio y sonido, sobre todo analizando la cuestión de la voz, los idiomas y las fronteras difusas entre las distintas naciones, lo que lo constituye, en términos generales, un cine de estética transnacional, en que la identidad no aparece ya en su estatuto más clásico, territorializada, sino por el contrario, transterritorializada, fluida, múltiple y, fundamentalmente, diversa, plural, pluralidad de géneros, nacionalidades, etnias e idiomas. En un ensayo anterior de esta autora (2012), sostengo que el uso del paisaje, en este mismo período, está signado más que por la reafirmación de una identidad sea nacional o transnacional, en su cuestionamiento. Y ¿qué pasa, entonces, cuando encontramos un *road movie* en que las motocicletas no funcionan? El problema de la identidad tema de un cine producido en clave autoral, completamente subsidiado por el Estado, es dejado a un lado, para poner foco en el problema de cómo sobrevivir en una sociedad devastada por el Capitalismo Mundial Integrado (GUATTARI, 2004). Las motos no funcionan, así como la identidad pasa a ser una metafísica postergada por la emergencia de la vida, que la pone en acto, sin reflexión.

El cronotopo dominante (BAJTIN, 1989) en los filmes de carretera es, obviamente, la ruta. Los filmes se organizan por los trechos de esos caminos, trechos indicados por episodios importantes que van transformando la identidad de sus personajes hacia un final que generalmente es feliz. Es decir, esta transformación identitaria es vista de manera positiva, en un flujo de espacios y culturas que atraviesan los individuos que buscan su cambio. El protagonista de los filmes de carretera se vincula, en este proceso transformador, con la figura clásica del héroe que atraviesa obstáculos diversos para encontrarse a sí mismo en cuanto otro nuevo.

En artículos anteriores (2006, 2012), sostengo que muchos de los filmes sudamericanos a partir del año 2000 incluyen situaciones de viaje que hacen que sus personajes se relacionen con la naturaleza de nuestros países de un modo completamente diverso al que lo hicieron en el cine clásico industrial. Si en el cine clásico la naturaleza de cordilleras, pampas, cataratas y mares aparecía como representación del potencial de las naciones, en especial demostrando la fuerza de lo nacional en cuanto proyecto populista en construcción, en el cine del siglo XXI la naturaleza surge en los filmes sudamericanos como un lugar de interrogación sobre uno mismo y, en particular, sobre el significado de la nacionalidad. Y uno de los principales recursos es el de disolver las fronteras del país, que se desvanecen, así como las fronteras del *self* de los protagonistas, que se muestran abiertos a influjos y transformaciones generalmente constructivas.

Todo lo que llamamos como ciclo de cine de la memoria, un cine micropolíticamente vinculado a los procesos de justicia y derechos humanos de la posdictadura, y que incluye del documental performativo a la ficción, puede también situarse dentro de este cine que ve en la naturaleza más que un símbolo aglutinante, un lugar de incógnita, y cuyos personajes solo se encuentran a sí mismos no por el lugar en sí, sino por y en las tramas de los tránsitos por las rutas, mares y ríos, tránsitos por lo cultural, lo histórico y lo relacional que los construyó y sostiene como sujetos sociales. Es decir, el personaje se sostiene, deconstruye y reconstruye en sus afectos a través de la performance, y el paisaje es uno de los recursos a través de los cuales representa y expresa su cuestionamiento identitario⁵.

Depetris afirma que estos filmes de carretera, en nuestra región, nos traen tránsitos diversos, de un país al otro, del centro a la periferia urbana, o aun dentro

⁵Casi todos estos filmes desenvuelven diversas estrategias vinculadas a la performance, pero especialmente en el documental, el proceso filmico es una oportunidad de poner en marcha procesos personales, llevando el documental a convertirse en un dispositivo utilizado como *técnica de sí* (FOUCAULT, 2004; MOLFETTA, 2012), tal el grado de introspección en que se da esta revisión histórica del cineasta, realizada a través del recorrido geográfico, como metonimia del país.

de subespacios de las periferias, pero siempre como procesos que conducen a una visión inestable de la identidad. Por otro lado, la autora relaciona la movilidad y la desterritorialización con la imposibilidad de construir lugares de inscripción para la identidad, lo que la lleva a observar la relación entre tránsito y reconfiguración identitaria como algo que plantea la identidad nacional más allá de lo nacional, y observa esto tanto en los términos de los entramados culturales de lo nacional como en términos espaciales y auditivos, ya que su trabajo se concentra en producir una contribución específica respecto al papel de la voz.

Sin embargo, lo que motiva este texto es otro tipo de cine de carretera, en que lo nacional se pierde, pero no en el flujo de la transnacionalidad globalizante como afirman mis colegas, sino en lo barrial, en lo microgeográfico, lejos de las fronteras, un paisaje tan interior como escondido de la visibilidad de los medios. Un paisaje que, incluso, plantea otra frontera: una frontera económica y cultural reflejo de los procesos de balcanización de nuestra sociedad, una frontera establecida entre la capital y sus suburbios, entre el capital y la pobreza, y entre los diversos suburbios en sí. Se trata de un paisaje extremadamente localizado, balizado, acotado y recortado, que no tiene la ambición de pensar la nación, sino que ha abandonado este objetivo con una honestidad que pocas veces se ha visto cuando pensamos en las relaciones entre cine y nación. Por supuesto que el pensamiento de Campusano vincula estas periferias a las periferias urbanas de todo el planeta, y las filma ya sea en Florencio Varela (suburbio de Buenos Aires, Argentina, nuestro caso), Distrito Federal (México), La Paz (Bolivia) o Nueva York (EUA) — y ahí sí se restaura la hipótesis en torno a lo transnacional y su relación con la configuración identitaria—, pero no es lo que surge del análisis fílmico en singular que me trae por aquí.

Por otra parte, en el cine de Campusano, la movilidad y la desterritorialización no trazan una inscripción identitaria que sondea, desde lo personal, lo nacional, sino todo lo contrario. A esta cinematografía no le interesa lo nacional, sino que sintoniza su espacialidad e inscribe una identidad específica en la esfera de lo barrial y lo interbarrial, más precisamente en el segundo cordón del conurbano bonaerense. El cine de José Celestino Campusano (y podría también incluir a Raúl Perrone) es un cine que parece ir, curiosamente, en la contramano de toda estética transnacional, y desenvuelve una *estética de los barrios*, territorializada al grado de lo tribal o, como afirma Bentes (2009) inscrita en los «guetos globales» de la pobreza. Trataré ahora especialmente de su filme *Vikingo* (2009)⁶.

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=qQQIV2kg1zc> consultado em 21/04/2016.

La reversión⁷ del *road movie*

El filme narra la relación entre dos moteros del Gran Buenos Aires, uno de Haedo (zona oeste del Gran Buenos Aires) y otro de Florencio Varela (zona sur), respectivamente Aguirre y Vikingo, de donde se extrae el título del filme. Ambos se encuentran por acaso, luego de que el segundo descubre al primero durmiendo en un cuarto simple en el fondo de su casa. No sabemos de dónde viene Aguirre, y su pasado se va abriendo a lo largo de diálogos simples y puntuales, un pasado que lo hace surgir en la historia como personaje coprotagonico, aunque indefinido, sin un pasado remoto ni mayores características que las que vemos de él: su ropa, su estilo de vida similar al del Vikingo, el protagonista. Son moteros y roqueros anarquistas. Así como no hay «nación», tampoco hay «historia nacional» en el sentido de un pasado remoto, sino historias personales e inmediatas. Mientras Vikingo es un personaje que remarca sus orígenes y pertenencias barriales y comunitarias, Aguirre es un individuo sin comunidad, desarraigado, y después sabemos que *exiliado de otro barrio*. Se inicia una amistad entrañable entre ambos a partir de la fascinación que sienten por las motos, el cuero y el *heavy metal*, toda una filosofía de vida de los moteros vinculada a la libertad. Es un vínculo narcisista entre los dos, amor fraternal, hasta que ese espejo entre los dos se rompe.

Siendo moteros, los vemos pocas veces en una ruta, es más, a uno lo conocemos en bicicleta, afilando cuchillos, y al otro, durmiendo, al lado de su moto rota. Los vemos a pie con sus motos, o solo por avenidas y caminos del barrio, de tierra. Sus desplazamientos, mínimos, son en el interior del Gran Buenos Aires. ¿Por dónde anda Vikingo? Va hasta Haedo, a contactar a la exmujer de su amigo; pasea por Varela; ya al final, se desplaza hasta un lugar no muy lejano de su barrio para esparcir las cenizas de su amigo en el comienzo de las rutas provinciales que nacen de sus barrios. De este modo, el cronotopo dominante son el barrio y los caminos de tierra que no permiten precisamente corridas de motos, están pasando por reparaciones casi todo el filme, o son robadas. Del mismo modo, en término temporales, la historia transcurre en un lapso *quase* anecdótico de la vida de sus protagonistas, casi sin un antes ni un después. El tiempo histórico del filme es prácticamente ceñido a su tiempo discursivo, lo que caracteriza un cine fuertemente dominado por el ritmo narrativo de la escena. Un *road movie* en tiempo presente, agónico y estático, en la frontera entre la vida y la muerte.

⁷Utilizo El concepto de «reversión» tal como elaborado por Michel Foucault como estrategia de resistencia a las formas del poder sobre la subjetividad ejercidas a partir de los discursos.

Se trata de un filme de moteros que no viajan mucho, limitados como están por sus condiciones de pobreza y sujetos a un esquema de vida familiar, núcleo sin el cual se sienten completamente perdidos en un flujo de violencia. Es decir, en el cine de Campusano, el afecto y los valores éticos comunitarios son una clave de supervivencia frente a la precarización y banalización de la vida. También parece ser contradictorio que tengamos un líder tan alternativo como Vikingo defendiendo una institución como la familia, con valores que usualmente no son atribuidos a esta tribu tradicionalmente caracterizada por su nomadismo y espíritu antiinstitucional. En el filme *Vikingo*, tenemos la impresión de que viajar no implica un desplazamiento lineal, sino un andar en círculos, Haedo y Varela como polos intercambiables, lo que nos lleva a pensar en los tiempos cíclicos y emblemáticos de la tragedia clásica. No hay flujo ni espacial ni temporal, sino una circularidad cerrada que hace imposible pensar estos personajes tribales fuera de su geografía natal, o en algún tiempo preciso de la historia.

De la mano de esta casi inmovilidad, hay una intransitoriedad del propio personaje protagonista, Vikingo. Muy a la contramarcha de todo lo que afirmé antes sobre la relación entre filmes de carretera, globalización y búsqueda de identidades, Vikingo es un personaje maduro, inamovible, que no se transforma, una inmovilidad o, mejor, una falta de transformación equiparable más con la figura de un prócer que con la de un héroe del común. Quien sí se transforma al salir de su territorio es Aguirre, porque quien pierde su raíz, en el mundo de Campusano, se pierde también de sí mismo, al punto de perder su vida por una moto, o de perder a su mujer por liberar el deseo sexual. El cambio, el flujo (aunque mínimo), la transformación de sí es, en este filme, negativa y aterrizante, amenazadora. Todo lo que se descentra de sí, o se cuestiona —nos dice Campusano—, muere. Así como Aguirre muere por un motivo tan banal, el sobrinito de Vikingo lo hace por un motivo más absurdo aún, que es ser solidario con sus amigos ya muertos, en vez de salvarse a sí mismo.

Por otra parte, el impulso del deseo erótico tiene un papel especial. Aguirre deja a su mujer después de haber sentido una curiosidad de tipo sexual que lo lleva, irremediamente, a destruir la relación entre los dos, porque su personaje no consigue lidiar con este tipo de liberaciones. Hay una visión moralista en este punto del cine de Campusano, que construye hacia el final de la historia, una contraposición entre quien mantiene incólume sus valores familiares/institucionales (incluso usando la violencia) y quien se arriesga a nuevas experiencias erótico-afectivas. Claro, es difícil pregonar este tipo de liberación en un filme cuando, lo prioritario, es sobrevivir en medio al desamparo brutal

de una precarización que percibimos por sus condiciones de vida, de salud, educación y habitación en un contexto de pobreza crónica.

Pienso que la geografía territorial y humana de Campusano lo ponen en la línea de la gauchesca, ya que podemos perfectamente pensar esta anarquía y sobrevivencia de los gauchos como personajes antecedentes inmediatos de estos moteros, revitalizando un cine de nuevos *orilleros*. Vikingo es indio, Aguirre es blanco, ambos viven en los márgenes de la ciudad y de la ley. Un espíritu que se proyecta al tango y hoy en día, al rock. Aguirre y Vikingo son roqueros.

Aguirre es un personaje que se define al comienzo por una relación de igualdad e identificación casi homoerótica con Vikingo («somos hermanos, somos del mismo palo»), ya que surge entre ambos una suerte de atracción inexplicable más allá de la identificación mutua. Es más que fraternidad. Hacia el final, Aguirre se transforma en un personaje que no conocemos, incluso capaz de asesinar al sobrino del amigo que lo rescata. De esta manera, haber dejado su casa, su territorio, la institución matrimonial, lo ha llevado a perderse de sí, a no saber más ser amigo y, por ende, a morir. Es decir, en el universo de Campusano, des-territorializarse es perderse de sí mismo, bien en la contramano de los procesos de búsqueda que señalábamos más arriba como típicos de los filmes de carreteras que responden a los procesos globalizadores modernos. Quedarse en casa es lo más seguro — parece decirnos el director — , y en varios momentos el conflicto se concentra en las acciones de volver a casa, quedarse en casa, dar casa, expulsar de casa. Podríamos decir que es un *road movie* en que el cronotopo *casa* tiene un valor agregado. Sin embargo, veamos bien, el universo que existe en el interior de la casa no es un cosmos: la relación de Vikingo con su esposa es machista, el jefe de casa usa la violencia con sus hijos, y la trama la justifica.

Todo parece indicar un filoso discurso tradicionalista enmarcado en nuevos maquillajes. ¿Pero, por otra parte, qué estrategias desarrolla la gente para sobrevivir en contextos de tal pobreza, en medio a tanto abandono del Estado y después de décadas de neoliberalismo salvaje? Es decir, podemos comprender la conducta del personaje cuando le otorgamos a la territorialización del relato un nuevo sentido, que es el de demostrar que el acto de conservar espacios y valores en un contexto de pobreza arrasadora es una actitud de resistencia, de defensa – inclusive antiglobalizadora, o antiglobalitarista, como diría Milton Santos⁸. Una estrategia de supervivencia basada en afectos, solidaridad y vecindades.

⁸SANTOS, Milton. Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Editora Record, 2000.

Este cine tan paradójicamente amarrado a su localidad, surge como efecto del impulso del nuevo cine argentino, el abaratamiento de los recursos digitales y el impacto productivo de la Ley de Medios y Comunicación Audiovisual N.º 26522, implementada desde el 2009. En síntesis, ahora se puede filmar en los barrios con mayor facilidad, a menor costo, con más apoyos del Estado, en un contexto de multiplicación de las voces del espacio audiovisual y comunicacional en general. La Ley de Medios busca, justamente, descentralizar y pluralizar la producción de relatos, permitiendo que la gente de Florencio Varela, Quilmes, Gutiérrez, Ituzaingó o aledaños cuenten sus propias historias, es decir, enlazando sus estéticas locales a los guetos globales. Este localismo se identifica por el uso idiomático, las costumbres, la ropa, inclusive por la geografía humana y social, por una etnicidad vinculada al indianismo moderno (VIVEIROS DE CASTRO, 2013), que es un indio mezclado, integrado a otras culturas, en el paisaje urbano de las periferias de los precarizados. Vikingo se gana la vida como afilador de cuchillos, y toda la seguridad social, policial, jurídica, educacional y sanitaria dependen de él como jefe de familia, tal el punto del abandono del Estado en sus funciones básicas de protección del bien común. Vikingo aparece en la película andando en bicicleta, no en moto, ya que es un motoquero/ciclista, y las motos que aparecen, en su inmensa mayoría, son artesanales, sin documentación, chapa o marca. Son vehículos hechos a mano, a la medida de su dueño, y generalmente están rotas.

¿Podríamos decir que este no es un *road movie*, y que está lejos de una poética transnacional, cuando la música es el rock, los precarizados son globales y fruto del capitalismo mundial integrado? Tenemos a las tribus de motoqueros viajando a encuentros de fines de semana en los que todo está permitido; tenemos personajes detonando tragedias a partir del robo de una moto, la vida por una moto, poniendo esta máquina en un lugar central de la existencia ociosa, de la definición de la identidad y pertenencia comunitaria. Esta misma tribu se reúne para ir en grupo por el conurbano a defender a uno de sus miembros en problemas, poniendo los vínculos tribales en el lugar más clásico: el de una solidaridad orgánica que comanda las acciones. Es decir, en esta película — y ésta es otra de las reversiones⁹ que se hace del género *road movie* —, la ruta no es espacio de conflicto, ni de resolución. Los conflictos suceden en los barrios y sus calles, y las rutas aparecen como ese espacio impersonal, liberador y libre, sin frontera.

⁹Utilizo El concepto de «reversión» tal como elaborado por Michel Foucault desde la Microfísica del Poder y El Coraje de la Verdad (1984) como estrategia de resistencia a las formas del poder sobre la subjetividad ejercidas a partir de los discursos.

Para leer sobre la reversión de los discursos como estrategia e resistencia a los discursos el poder, Nosetto, Luciano (2013) *Michel Foucault y la política*. – 1a edición – San Martín: Universidad Nacional de General San Martín. UNSAM EDITA.

Al mismo tiempo, el filme nos muestra un entramado social roto. *Vikingo* es un filme en el que moteros se relacionan con moteros, pero cualquier otro tipo de vínculo exógeno es visto como agresivo o conflictivo. Jóvenes contra adultos, moteros contra «caretas», hombres contra mujeres. Los espacios también están organizados de modo binario: dentro y fuera del barrio, de la tribu, de la casa, del bar. El único espacio fluido es la ruta; el resto, compartimentado, *balcanizado*.

Este universo ético fijo, indiscutible, es el que Vikingo inculca a golpes en sus hijos. El protagonista no quiere que ellos sean como él, y se entiende que esto se refiere a su vida como motero e, incluso, a su deseo de que vivan en otro lugar, o definitivamente clausurados en sus casas, lo que inevitablemente los problematiza en términos de crecimiento y libertad. Los hijos de Vikingo utilizan moda y estilos completamente distintos a los de su padre, lo que representa, aunque sea con actos represivos, un profundo deseo de cambio que el padre pone en marcha en su descendencia. La distancia entre ambas generaciones, que Vikingo desea y construye, se muestra en la metáfora de la música. Mientras el padre es el rock, los hijos son la cumbia... y aunque no estemos para juzgar si realmente esto significa un cambio importante, es, por lo menos, una distancia cultural. Es decir, el devenir del personaje protagonista hacia sus hijos significa su propia negación/represión: tiene sexo libremente fuera de casa, pero dentro, no. A su mujer no le da explicaciones, le da órdenes. Vikingo es protector, pone en movimiento todas sus potencialidades para proteger y reorientar a los suyos, aunque pierda a alguno de sus «pollitos». No solo él no se transforma, sino que se desvaloriza frente a sus hijos, al decirles que no quiere que sean como él.

Esta especie de terror a la des-territorialización, que hace que los personajes se «anclen» en sus casas y barrios, se acentúa también al ver, a lo largo del filme, que toda persona que sale de su lugar tiende a desequilibrarse y a perderse de sí, mientras el protagonista se afianza como líder al menos de su casa y su comunidad. Por el contrario, Aguirre surge en el relato como alguien que se aventuró a distanciarse lejos de su casa, abandonando a los suyos y, por ende, a sí mismo. Este es un punto en que lo comunitario se afirma muy especialmente en el plano de lo sensible, de la vivencia afectiva de la comunidad y de lo comunitario en general. A lo largo de la trama, cada vez que Aguirre se aleja de la casa de su amigo Vikingo, o del cuerpo mismo de Vikingo, entra en problemas cada vez más graves. Su muerte sucede, exactamente, en el momento en que, con un sutil corte del montaje, Vikingo lo abandona.

Se caracteriza así, en términos tanto espaciales como temporales, un cronotopo ajustado al tiempo presente y a la experiencia situada, territorializada, del afecto

fraterno, paterno, filial y amistoso... siempre entre hombres. La mujer, en este filme de Campusano, solo ocupa espacios marginales o, simplemente, está fuera de cuadro. Un cine de hombres, entre hombres, que merece un análisis especial desde la teoría del género.

Pienso que estudiar el contexto de la producción, de modo complementario al análisis del relato y su estructura espacio-temporal, podemos explicar mejor esta variante estética del *road movie* en la periferia sur de Buenos Aires. Pienso que los análisis textuales son insuficientes para la reflexión estética, y que es necesario estudiar desde una perspectiva semiopragmática (ODIN, 1997, 2000) y económica, los procesos de producción y recepción del cine. No solo por una necesidad de colocar un texto en su contexto, sino para realizar una comprensión transversal y compleja del hecho cinematográfico, ya que se articula desde los modos de producción sean subjetivos o del filme el tipo de recepción y su sentido dentro de la cultura. Qué es y qué significa ver un cine de hombres, adherido al presente, fuertemente territorializado y situado, expresando valores conservadores en un contexto de pobreza, hoy? ¿Qué significa, para el momento presente de nuestra cultura, que una cinematografía así sea legitimada? ¿Qué significa un modo de producción comunitario en un contexto de neoliberalismo salvaje? Debemos atravesar el fenómeno, analizarlo y criticarlo tanto desde la producción material como del sentido, para comprender la estética, la política de esta estética y su impacto social, cuestiones que ya he trabajado y trabajaré en otros textos sobre el trabajo de este autor¹⁰.

Re-territorializar la producción y el relato

Varela o Haedo no son meramente locaciones, sino los lugares de residencia de estos productores, cineastas, actores y técnicos. *Vikingo* es un filme producido y protagonizado por personas de la misma región en que la historia sucede. El filme es una producción de *Cine Bruto* situada en el paraje El Pato¹¹ con apoyo del INCAA y del Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, y está realizada y protagonizada por vecinos de la misma localidad y alrededores. Campusano aflora al cine nacional en el marco de una *territorialización singularizante* de la producción audiovisual de estos últimos años, una territorialidad marcada por un esfuerzo por

¹⁰MOLFETTA, A. C., «Los abuelos del PAMI hacen Tercer Cine», Simposio Aduanas del Conocimiento, UNC/CONICET, 08/04/2015; MOLFETTA, A. C. «Un nuevo Tercer Cine se practica en el Conurbano Sur del Gran Buenos Aires», XIII JORNADAS ROSARINAS DE ANTROPOLOGÍA SOCIO-CULTURAL «Antropología y Realidad Latinoamericana: dimensión política, problemas sociales y campo disciplinar». Rosario, 24 y 25 de septiembre de 2015; MOLFETTA, A. C. «Precariado, Lei de Meios e Terceiro Cinema», XVII SOCINE, Unicamp, Campinas/Brasil, 20/10/2015.

¹¹Localidad del segundo cordón del conurbano sur, situada a 30 km de la Ciudad de Buenos Aires.

descentralizar la producción porteña, y que se da gracias a políticas nacionales implementadas tanto por el INCAA como por el AFSCA¹², tendientes a la diversificación de las voces de la cultura, y contra los grandes conglomerados de la comunicación audiovisual, que generalmente divulgan producciones importadas. El impulso descentralizador de la producción audiovisual argentina generado por estas políticas, hizo que surgieran narrativas en que se presenta y representan los paisajes de origen y la cultura de cada uno de los productores, quienes filmaron sus propias historias en sus propias geografías¹³.

Al pensarlo desde el género cinematográfico, ya no tenemos el mismo *road movie* del Nuevo Cine Argentino, o del *Cinema da Retomada* en Brasil, caracterizado por una presencia cuestionadora y en tránsito por los paisajes, representando así una búsqueda identitaria, o la identidad local como incógnita. Este cine comunitario actual nos presenta una reversión¹⁴ del *road movie*: tenemos el retrato de un paisaje de origen, con el cual el personaje se identifica, y al que no puede ni debe abandonar, bajo riesgo de perder su vida y su identidad, porque un sujeto sin *comunidad* pierde absolutamente todo, incluso su vida¹⁵. Si la tendencia latinoamericana del *road movie* se traza en el eje de lo transnacional, abriendo la incógnita sobre lo que significa «ser latinoamericano» y, al mismo tiempo, resistiendo a los idearios de lo nacional, Campusano propone un *road movie* que resiste al mismo ideario, pero con una estrategia hacia lo comunitario, y ya no a lo transnacional. Al mismo tiempo, los elementos clásicos del cine de carreteras, como afirmábamos arriba, desaparecen: las motos no funcionan, tenemos motociclistas/ciclistas, motociclistas aferrados a sus comunidades, que andan por avenidas y llegan a las rutas cuando mueren, hechos cenizas.

En el corazón del cine argentino, inscribiéndose explícitamente en el legado de lo comunitario, la poética de Campusano revela la política de una comunidad que está ausente en las poéticas dominantes del cine nacional: la vida de las personas

¹²AFSCA, era la Agencia Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual.

¹³Sobre este punto, SIRAGUSA, Cristina, (2015) «Intersticios televisuales: narrar-experimentalmente desde los territorios nacionales», Ponencia, Congreso Latinoamericano de Teoría Social, Buenos Aires: IGG/UBA. disponible en http://diferencias.com.ar/congreso/ICLTS2015/ponencias/Mesa%2038/ICLTS2015_mesa38_Siragusa.pdf

¹⁴Utilizamos el término «reversión» en el sentido que Foucault le otorga en la «Microfísica del Poder». Para este autor, todo el despliegue de estrategias de Poder desde el Estado y las instituciones —y que poseen un impacto social y subjetivo que estudia bajo el concepto de biopolítica—, conlleva un estudio de las resistencias al mismo, que se plasman fundamentalmente en la estrategia de la reversión de las mimas práctica que usa el Poder.

¹⁵«En la mayor parte de las narrativas ficcionales abordadas se observa una fuerte impronta del planoabierto lo cual significa una intensión explícita de amarrar desde lo descriptivo-simbólico la espacialidad en la que se insertan los personajes y la acción. De este modo el encuadre permite instituir una composición plagada de tomas en exteriores que cobran valor paisajístico-de-anclaje (tanto urbano como rural) y que remiten a territorialidades-expresivas», SIRAGUSA, C. Op.Cit.

del segundo cordón el conurbano. De esta forma, su cine reversiona no solo un género, sino que busca, mostrando los valores y prácticas de esta comunidad, sus valores y sus modos de vida propios. Nos dice Priego Cuétara (2015)

El fin de la comunidad política no es el simple hecho de vivir, sino la vida políticamente cualificada, nacida con vistas a vivir bien, la cual se funda en la comunidad donde se marcan los parámetros de bien y mal, de justo e injusto, no simplemente lo placentero y doloroso, que es lo propio de la nuda vida. [...] En este sentido, cada comunidad atestigua un modo de vida propio, un *bios* que orientará su legalidad y los objetivos de su política, con base en lo cual el proyecto de lo humano rebasa el ámbito de lo natural.

De este modo, *Vikingo* es un filme que apunta a implantar en la cartografía de lo supuestamente entendido como «argentinidad», una acción política de dos caras, según las cuales discute lo nacional reafirmando lo comunitario, lo que revela al cine de Campusano como proyecto de resistencia. En este marco podemos comprender las iniciativas que toma para producir emancipadamente del Estado, aunque no rechaza su apoyo, pero no le es imprescindible, una estrategia que le hizo posible comenzar a filmar.

De este modo, primero reivindica su comunidad de origen, «plantándola» y dándole visibilidad en el paisaje del cine nacional; en segundo lugar, establece una posición no-dependiente de las políticas del Estado, generando modos de producción comunitarios; por último, encarna una lucha contra las estéticas, técnicas (especialmente de dirección y dirección de actores) y modos de producción más tradicionales del cine argentino. Paisajes barriales, biotipos y modos de vida; modos de producción vinculados a la economía social y solidaria, más especialmente al asociativismo y al cooperativismo; por último, estilos (de producción, de encuadre, de actuación, de dirección), Campusano apunta a un cine que revela un accionar político cabal, en el que la *reversión* es la estrategia central dentro del campo cinematográfico. En este sentido, Campusano produce una teoría cinematográfica implícita en sus modos de trabajar, y que ponen en práctica aquello que Foucault (1981) nos dice respecto al rol del intelectual.

El papel político del intelectual no es construir nuevos contenidos ideológicos surgidos de la conciencia pura, o hacer que su práctica discursiva responda a la verdad y la justicia, sino comprometerse con la posibilidad de instaurar un nuevo régimen o política de la verdad. Es necesario, entonces, renunciar a las teorías y discursos globales, para dar paso a teorías que en sí mismas traducen una práctica local y regional, golpeando al poder donde se muestra más oculto y

sedicioso, en compañía de todos aquellos que luchan por su reversión, sin adoptar formas totalizadoras. La teoría constituye un instrumento de combate que busca la proliferación y multiplicación de resistencias, “una teoría es exactamente como una caja de herramientas. Ninguna relación con el significante. Es preciso que sirva, que funcione... Si no hay personas para utilizarlas, comenzando por el teórico mismo, que deja de ser teórico, es que no vale nada.

De este modo concibo el hiperrealismo comunitario de Campusano como propuesta teórica de un cineasta. Sintetizando este sentido comunitario de su cinematografía: no se apoya en una técnica de actuación, ni en verosímiles y normas estéticas precedentes del cine, sino para reversionarlas o violarlas, en un acto «bruto» de filmar el mundo que habita en tiempo presente; utiliza actores/vecinos no profesionales de la locación en que filma historias de origen barrial; generó un modo de producir que aúna recursos humanos, técnicos y financieros en estrategias también vinculadas a lo *común*. Cuando está en Bariloche, filma historias patagónicas; cuando está en Nueva York, filma historias del Brooklyn, cuando está en La Paz, lo mismo, siempre sus argumentos se nutren a través de las historias que le cuentan vecinos de las comunidades, e incluso, cuando no las conoce, escribe con asistencia de trabajadores sociales que lo auxilian a comprender a fondo la complejidad de las problemáticas de sus guiones.

Así, la práctica fílmica de Campusano revela una teoría fílmica aún no formalizada que intento aquí explicitar, y que alcanza tanto el plano de la narrativa, como el de la estilística y la producción. Al fundar el *Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires* e incluso promover la fundación de otros *clusters* por todo el país, llegando a realizar una superproducción multiprovincial con el filme *El Sacrificio de Nehuen Puyelli* (2016), busca los aliados que, al mismo tiempo que funcionan como recursos humanos entroncados en un estilo de trabajo cooperativo, son aliados en su lucha por innovar las prácticas institucionalizadas de producción cinematográfica promovidas desde el Estado.

Para realizar *Vikingo*, Campusano no buscó financiamiento por las líneas clásicas de la realización fílmica, sino en cuanto series para la televisión, como en este caso¹⁶, así como no pide recursos al INCAA para proveer técnicamente su estudio de filmación en El Pato, sino que apeló a las líneas de crédito del Ministerio de la Industria, autoposicionándose como un cineasta-trabajador y pequeño industrial.

Retornando a la cuestión de la reversión foucaultiana, como afirma Priego Cuétara (2015), el filósofo se muestra solidario

¹⁶El filme *Vikingo* es resultado de una serie originalmente producida para televisión.

de aquellos discursos que nos liberen de las verdades vigentes en lo dicho. De aquellos que violan el conjunto de procedimientos que controlan el peligro de la palabra, el sistema de significantes en que el poder nos mantiene. Propone sacar a la luz los contenidos históricos sepultados que delatan ruptura y enfrentamientos, como instrumentos de lucha contra la coacción de los discursos globalizantes y unitarios, dislocando así los juegos de verdad-poder, mediante los cuales los individuos se piensan, con el fin de abrir espacios para la emergencia de un nuevo efecto de verdad posible y nuevas formas de ser sujeto.

Como afirmamos más arriba, la fuerza de lo local irrumpe con los recursos más tradicionales del realismo, con la utilización de actores no profesionales en sus paisajes de origen, vocabularios zonales, vestimentas, arquitectura y hasta el biotipo dominante del lugar. Lo curioso es esta imagen realista de la marginalidad en un universo de valores tradicionales, inamovibles, y que termina planteando, de nuestro punto de vista, una de las contradicciones más atractivas del cine de los últimos tiempos, y que tal vez, simplemente no lo sea. El cine de Campusano, aunque nacido en pleno siglo XXI, representa una libertad fallida, vista como ficción social y valor burgués a través de la experiencia narrada de los precarios sociales, mostrando sujetos poderosamente sujetos por su condición étnica, cultural, social, su geografía y, sobre todo, determinados por sus decisiones dentro de esos límites, porque de nadie más dependen sus vidas sino de ellos mismos, revelando una crisis profunda tanto de los marcos legales como de las garantías sociales de cualquier comunidad frente al estado argentino. Ahora, ¿quién resiste con esta reversión? El autor, desde ya, tornándose enunciador soberano de su relato. Sin embargo, este comparte este acto ciertamente emancipador con todos aquellos que participan de su proyecto, incluyendo a los vecinos protagonistas y colegas de trabajo. No es poco y constituye, desde el punto de vista de esta autora, una genuina *revolución molecular*, en los términos que teoriza Guattari (2004).

A pesar de que es un filme sobre bandos de moteros que usan *jeans*, se llaman «Vikingo», escuchan *heavy metal* y bailan *rockabilly*, surge una diferencia entre dos tipos de *road movies* sudamericanos producidos estos últimos años: uno en el que la ruta es metáfora de conexión regional, búsqueda por la identidad y la unión geopolítica (en el modelo de *Diarios de motocicleta*, Salles, 2004); y otro en el que la experiencia de la ruta no puede pensar ni *imaginar* lo nacional, ni lo regional, tal su sujeción a una identidad comunitaria que puede identificarse apenas con los guetos globales. Lo local/barrial es el nudo del drama, un *road movie* de caminos de tierra y avenidas, casi sin carreteras, en el que la identidad se afirma al territorio como estrategia de sobrevivencia, sin romanticismo ni idealismo posible, en que los moteros casi no tienen moto y alcanzan las rutas, finalmente, solo cuando mueren.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, G. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. 5. ed. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2016.

BAJTIN, M. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. In: _____. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. p. 237-410.

BENTES, I. “Redes colaborativas y precariado productivo”, *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 53-61, 2009.

_____. *Mídia multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

CHAUVIN, I. Bandas de sonido transnacionales. Voz e identidad en el cine brasileiro contemporáneo. *E.I.A.L.*, Tel Aviv, v. 24, n. 1, p. 49-65, 2013. Disponível em: <bit.ly/2porSl4>. Acesso em: 19 mar. 2018.

FOUCAULT, M. *Un dialogo sobre el poder*. Madrid: Alianza, 1981.

_____. *Microfísica del poder*. 3. ed. Traducción de Julia Varela e Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1992.

_____. *Ética, sexualidad, política*. Tradução de Manuel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANCA, A. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GUATTARI, F. *Plan para el planeta: capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Buenos Aires: Rey Larva Editorial. 2004.

MOLFETTA, A. C. Personagem, Natureza e Nação em filmes latino-americanos da virada de século. In: BRANDAO, A.; LIRA, R.; JULIANO, D. (Org.). *Políticas dos cinemas sulamericanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre as cinematografias latino-americanas atuais*. Palhoça: Unisul, 2012. p. 135-147.

_____. Cine político, ética de La finitud y ciudadanía. In: SICILIANO, T.; FRANCA, A. (Org.). *Imagens em disputa: filme, fotografia e televisão no tempo das ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras. No prelo.

NOSETTO, L. *Michel Foucault y la política*. 1. ed. San Martín: Universidad Nacional de General San Martín, 2013.

ODIN, R. *Cinema et production de sens*, Paris: Armand Colin, 1997.

_____. “La question du public. Approche sémiopragsmatique”, *Revista Réseaux*, v. 18, n. 99, p. 49-72, 2000.

PRIEGO CUÉTARA, R. “Derechos humanos y resistencia política desde Foucault”, *Revista Reflexiones Marginales*, [S.l.], 2015. Disponível em: <bit.ly/2pzrf85>. Acesso em: 23 mar. 2018.

SIRAGUSA, C. “Intersticios televisuales: narrar-experimentalmente desde los territorios nacionales”. In: PONENCIA, CONGRESO LATINOAMERICANO DE TEORÍA SOCIAL, 2015, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: IGG/UBA, 2015. Disponible em: <bit.ly/2HYIRBg>. Acceso em: 23 mar. 2018.

STANDING, G. *The precariat: the new dangerous class*. London: Bloomsbury Press, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *La mirada del jaguar: una introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Referencia audiovisual

VIKINGO. José Campusano, Argentina, 2009. Disponible em: <<https://goo.gl/79d7WS>>. Acceso em: 10 abr. 2018.

Sometido el: 15 set. 2017 | Aprobado el: 10 nov. 2017