

Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega

Franco Jaubet *

Resumen: En septiembre de 2015 se estrenó en la televisión argentina la serie “Historia de un Clan”, dirigida por Luis Ortega. La misma trató sobre los hechos ocurridos en el denominado Clan Puccio durante los años 1982 y 1985. Su director trabajó desde una composición narrativa que superó la crónica de los acontecimientos y se posicionó, a partir de un ordenamiento estético y dramático propio para encontrar una revelación que ha desafiado el orden ideológico. La televisión, el campo audiovisual, es el medio que le permitió a Ortega expresar la existencia de los sucesos reales en la complejidad de un tiempo histórico, una materialidad cultural y una realidad subjetiva que expresó las contradicciones de una crisis.

Palabras clave: Televisión - Comunicación - Lenguajes - Poética - Luis Ortega.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en las páginas 163-164]

(*) Licenciado en Comunicación Social por la Facultad de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata –UNLP–. Docente e investigador en la Cátedra de Análisis y Crítica de Medios de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Integrante del Grupo de Trabajo CLACSO “Arte y Política”.

Introducción

La política de autor para los cineastas que se inscriben en las líneas históricas es fundamental, dado que sus obras definen temporalidades asumiendo referencialidades con la vida social, los imaginarios, las apropiaciones tecnológicas, los ámbitos culturales y vínculos con lo real social. Inevitablemente, esta conjunción propone justas tensiones narrativas y estrategias poéticas que evidencian las contradicciones y vivencias del mundo concreto. André Bazin, fundador de *Cahiers du cinema* –Cuadernos de cine–, en su artículo “La evolución del lenguaje cinematográfico” (1954), sostiene que la unidad semántica y sintáctica del cine de composición realista no radica únicamente en el plano, en el cual la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela de ella (Bazin, 1954). Consideremos realidad como la materia sobre la cual el punto de vista indica el componente ideológico y cultural de quien la enuncia, en este caso el autor/director cinematográfico en el marco de su proceso de producción y realización y de sus decisiones

estéticas ¿Cómo se nos revela entonces el punto de vista, la política y la visión del mundo de un autor? Dice Bazin: "Una manera mejor de entender lo que el film trata de decirnos consiste en saber cómo se nos dice" (Bazin, 1954, p. 22).

La cinematografía concibe en principio un sistema de indicialidades, de condiciones metonímicas que en sus posibles logros se transforman en consecuencias metafóricas, en imágenes cuya composición requiere de un fuerte sentido de configuración de la realidad, entendiendo a esta como la intersubjetividad en conflicto en un espacio social y una temporalidad histórica. Por lo mismo las mencionadas crisis han operado por vía de estímulo dramático como paisajes narrativos y como demandas escénicas para la concreción de obras que justamente otorgan sentido a las mismas.

Pensar el lenguaje cinematográfico de esta manera dinámica y tensa, en relación a la crisis de la modernidad, implica reconocer las alteridades que la resisten desde adentro y no desde una exterioridad periférica a esta. Coincidiendo con el comunicólogo Jesús Martín Barbero, para pensar la crisis de la modernidad hay que pensarla desde los modos de apropiación de los pueblos, dar cuenta de nuestro particular malestar en/con la modernidad (Barbero, 1998).

Esos paisajes narrativos, esos escenarios socio/históricos, y los conflictos políticos requieren de significantes que en la forma artística ubican a la imagen audiovisual como un ancho campo de experimentación plástica y dramática en el sentido filmico, como así también la asunción de las contribuciones de las etapas de crisis en la filmología argentina –la década del treinta, del sesenta y de los noventa–, en la historia televisiva, en las influencias teatrales, en la pintura en tanto referente, en la música y en todo acto coreográfico con una estructura de significación visual –esencialmente dialógica–, entre la temporalidad histórica, subjetiva, imaginaria y simbólica. Es decir, un espacio/tiempo que no acumule ni supere de modo competitivo, las formaciones estéticas tradicionales sino que las incorpore a las renovaciones lógicas y a las maduraciones que justamente las nuevas generaciones perciben como necesarias.

Acceder hoy a esta complejidad requiere entonces de una comprensión que aborde los sistemas críticos, las teorías y fundamentalmente las construcciones culturales que en el marco de las políticas públicas, aproximen hacia un posible conocimiento de los factores intervinientes, a saber: el Estado, la educación, la formación permanente de los públicos, y los modos de producción que permitan la mayor inclusión creativa de las generaciones jóvenes.

Las sucesivas crisis en nuestro país generaron etapas que se pueden diferenciar por la hondura de las mismas y por el impacto en las representaciones tanto políticas como estéticas. De modo que se pueden advertir centralidades en la década del treinta, del sesenta y de los noventa, en relación a las respuestas que el arte en su conjunto y en particular la imagen en movimiento dieron a aquellas como: el cine del "Negro" Ferreyra que dio paso a una década del treinta que tuvo a Lucas Demare, Leopoldo Torres Ríos o Mario Soffici con su impronta de reivindicación de necesidades y desigualdades sociales dentro de una emergente industria cinematográfica; a Leopoldo Torres Nilsson, Leonardo Favio y la generación del Nuevo Cine Argentino de los sesenta que aportaron una renovación estética hacia un cine realista y comprometido políticamente –hay que mencionar también el surgimiento de la televisión y la figura de Alberto Migré que cambió la manera de hacer ficción en ese medio

masivo—, siendo interrumpida esta evolución por la última dictadura militar (1976-1983), para retomar su continuidad hacia principios de la década del noventa. Emergió de modo renovador en los momentos finales de esta década en nuestro país, lo que la crítica llamó el Nuevo Cine Argentino –otro nuevo–. Directores como Stagnaro, Rejtman, Trapero, Martel y Caetano surgieron a mediados de la década que tuvo a la Ley de Cine, promulgada en 1994, como su sostén principal de financiamiento productivo.

Fernando Martín Peña, en el seminario “Nuevas Razones de la imagen” –Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2006– expresó que el cine “tiende a recuperar su verosímil cada treinta años” (Peña, 2006). Su libro *60/90. Generaciones* (2003) trabaja sobre la comparación del cine de ambas décadas y el autor sostiene que la principal diferencia es la sensación de fracaso que la generación del ‘60 tuvo, y la tecnología con la que cuentan ahora los nuevos cineastas que para la generación anterior era inimaginable.

De toda esta nueva constelación de realizadores y realizadoras, de autores y técnicos, de profesionales del mundo audiovisual, Luis Ortega se destaca por la complejidad y originalidad en el tratamiento de lo mencionado. El siguiente artículo forma parte de mi desarrollo dentro del Doctorado en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. En la etapa de elaboración del proyecto de tesis doctoral titulado “Poéticas de lo real en la comunicación cinematográfica y televisiva nacional. La obra de Luis Ortega”, comenzar a realizar las primeras lecturas críticas sobre el corpus de análisis es necesario para abordar las posibles hipótesis que puedan desprenderse para la elaboración final en el grado de problematización que las Ciencias Sociales exigen. Los objetivos del estudio se proponen reconocer los elementos estéticos, narrativos y socioculturales que configuran una forma poética y realista en el cine de Luis Ortega. Uno de las obras centrales de su corpus es “Historia de un Clan” (2015) que significó la primera gran experiencia en televisión del director.

Tiempo histórico en *Historia de un Clan*

Alejandro Puccio vuela pateando en el aire luego de zafarse de la custodia policial y dar un salto desde el quinto piso del hueco central del edificio de tribunales de la Ciudad de Buenos Aires, esa mole solemne e imponente de finales del siglo XIX donde se aglutina el Poder Judicial. Esta secuencia inicial de “Historia de un Clan” (2015) nos muestra ya un final anunciado para una parte de esta historia. Pero para comprender ese acto, Luis Ortega, el director de películas independientes “Caja Negra” (2001), “Dromomanos” (2013), y “Lulú” (2015), desarrolló una miniserie de 11 capítulos, co-escrita con Javier Van de Couter y el escritor Pablo Ramos, para un medio como el televisivo, dispuesto a satisfacer visual y narrativamente a un gran público en una de las señales de mayor audiencia en nuestro país –TELEFE–. El caso del Clan Puccio garantizaría de por sí la atención de los televidentes, dado que había conmovido a la sociedad y a los medios de comunicación a principios de la década del ochenta. Es más, en el mismo año se estrenó la película “El clan” (2015), dirigida por Pablo Trapero, que con poco más de quinientas mil entradas vendidas se convirtió en el film argentino más exitoso, en su primer fin de semana de cartelera. Pero cuando el abogado, previo al intento de suicidio, le exige en la primer es-

cena a Alejandro Puccio, que le diga “toda la verdad” porque necesita saberlo todo, esto se convierte en un axioma para el director. Una proposición que asume dentro del corpus audiovisual televisivo y sus circunstancias, su *starsystem*, sus condiciones narrativas, sus pautas de consumo, las exigencias comerciales, y las condiciones de producción, sobre las que descansa una verdad posible sobre aquellos asesinatos indiciales de una arquitectura social y una conformación política de la cultura argentina. Sin perderse ni alinearse en reconstrucciones de verosimilitud y combinaciones de causa/efecto, en cada escena de “Historia de un clan” flota la experiencia del tiempo histórico, no de aquel que intenta recuperar el director sino el de su presente que le permite cuestionar y dudar sobre la homogeneidad con que se conoce para juntar las capas de tiempo en una obra audiovisual de carácter autoral.

Ortega no viaja en el tiempo, lo estalla proponiéndonos una imagen nueva sobre el pasado. Acumula la experiencia del tiempo, aquel que intenta recuperar, el tiempo que lo ha modificado a sí mismo mediante una forma que se constituye en una estética propia. Tal perspectiva le facilita una construcción de la Historia que no es posible sino a partir de reconoce con las imágenes, ese pasado que se encuentra con el presente; es decir, con lo que Walter Benjamin expresó bajo el concepto de “imagen dialéctica” (Benjamin 1940), en tanto que cuando la memoria se encuentra con el presente se produce conocimiento histórico. Composición que desde una mirada comunicacional, que en este caso la televisión en tanto medio masivo y polisémico nos exige, no podría ser posible de analizar sin tener en cuenta al lenguaje y su potencial constituyente. Reconocer al lenguaje implica de algún modo encontrar el origen para inferir y hacer visible el conocimiento y la comunicación, pero además asumiendo su carácter dinámico y cambiante, por lo cual no sólo lo establecido encuentra su modo de funcionar sino que también se pueden expresar las emergencias y las nuevas contradicciones.

Ortega toma a la familia Puccio y plantea una construcción histórica, a través de imágenes en las que el tiempo pasado –que el autor no vivió–, se encuentra con el presente para componer un movimiento dialéctico que le permiten reconocer la totalidad de lo real abordando la inevitable linealidad del tiempo para la reconstrucción de aquellos detalles que recomponen una superficie de época y un transcurrir directo de los hechos. No estamos hablando de que haga el juego de que la familia Puccio sea una familia actual, lo que es actual es la mirada hacia el pasado ¿Qué aporta Luis Ortega de nuevo a la historia del clan? ¿Reconstruir lo que no pudimos ver? ¿Dar testimonios nuevos? ¿Juzgar el caso? La intención de reflexionar sobre el debut televisivo de Luis Ortega busca sostener el debate que surgió desde la disolución de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522), que en el año en el año 2009 había sido promulgada. Situación que al día de hoy continúa en proceso de debate y construcción sobre la situación y el rol del Estado no sólo en el fomento de la industria audiovisual sino en el sentido de una Ley que debería posibilitar nuevas voces y estéticas renovadoras. La situación se da también en un contexto de ampliación de los modos de consumo y producción audiovisual a nivel global. En esta línea, la televisión de serie en cuestión se integró al espacio digital, a través de la página del canal y fue fomentada por el Ministerio de Planificación de la Nación, a la vez que hoy se puede ver por *Netflix*.

En este marco de expansión, es entonces cuando el ejercicio crítico puede intervenir en el proceso de desarrollo este lenguaje. En la tesis doctoral de Lía Gómez titulada *Lucrecia Martel. Cine y Cultura* (2014), la autora se pregunta:

¿Cuál es la función del lenguaje en los modos de construcción de la verdad en las narrativas como símbolo de una construcción colectiva, y a la par que distingue las personalidades creadoras, de un proyecto verdaderamente democratizador de carácter nacional? (Gómez, 2014, p. 54).

Este cuestionamiento sobre el lenguaje y la estética entendida como una dinámica que genera un progreso hacia la construcción de un espacio audiovisual complejo y heterogéneo, nos sirve para pensar también la irrupción de Luis Ortega en la televisión argentina.

Televisión y cultura popular en Luis Ortega

La llegada a la televisión de Luis Ortega se produce luego de varios años de carrera como cineasta independiente, debutando con "Caja Negra" (2002), película que realizó con muy poco dinero y una locación que no superaba las dos manzanas que rodean a la escuela de cine donde estudiaba –FUC–, pasando por producciones de elencos estelares como en "Monobloc" (2005) o "Verano Maldito" (2011) –que nunca ingresaron al *mainstream*–, o "Dromomanos" (2011) que filmó íntegramente con celulares en algunos recorridos nocturnos con personajes marginales y callejeros, o "Lulú" (2014), su último estreno que le llevó varios años de filmación y que utiliza a la ciudad de Buenos Aires como escenario. Aunque su producción permaneciera casi al costado de los circuitos de consumos masivos, aunque circulando por festivales de cine independiente, siempre estuvo alumbrado por una familia relacionada al mundo del espectáculo, el entretenimiento y la política. Ser el hijo de "Palito" Ortega y Evangelina Salazar, dos figuras públicas de la cultura popular argentina, y con hermanos también ligados al medio audiovisual, posibilitarían el acceso al medio, tal vez material, pero también simbólico por lo que significan los Ortega en nuestra región y nuestra cultura popular y masiva. Entendiendo a lo popular como parte de lo masivo en la modernidad, podríamos decir que por un lado su pertenencia familiar está emparentada a la producción de representaciones simbólicas dentro de un circuito comercial de las industrias culturales. Pero a la vez, podemos reconocer a la cultura popular como modo de resistencia producto de una mediación dentro de un ordenamiento hegemónico. Es decir: "lo popular comprendido como sujeto de producción de cultura, pero no de cualquier cultura, sino fundamentalmente de aquella que le permite resistir los embates en la vida cotidiana de una modernidad excluyente" (Saintout, 2011, p. 104). Ya en "Caja Negra" (2002), Luis Ortega expone estas tensiones de lo popular, lo marginal y los consumos, con un relato cuya narrativa, atravesada por poéticas contemporáneas, reúne a tres personajes: una chica que trabaja en una tintorería y cuida de su abuela y un padre que sale de la cárcel y no tiene más que parar en el Ejército de Salvación. Todo el film transcurre en San Telmo, un barrio reconocido como popular, pero a su vez explotado turísticamente por esa caracterización. No es menor tampoco que el director haya

mencionado como fuentes de inspiración a las primeras películas de Leonardo Favio y el disco “Metal Machine Music” (1975) de Lou Reed.

Proponer entonces la realización de una serie basada en el clan Puccio, la banda de secuestradores que dejó una huella profunda en la historia criminal argentina, es buscar también algunas razones para encontrarse con la cultura popular de modo tensionante, en un caso de reconocimiento mediático y masivo, que no sólo expondría los hechos macabros y sensacionalistas, sino que quizás en aquellos crímenes ocurridos y programados en el seno de una familia acomodada –clase media con deseos de pertenecer a otra–, y en un contexto político por demás particular por el final de la guerra de Malvinas y el camino hacia una apertura democrática después del genocidio de Estado.

En el modo de entender la cultura popular y su proceso social debe haber inevitablemente, un cuestionamiento que involucre la comprensión del tiempo histórico. Si no se amplían las maneras en que accedemos a los hechos históricos, difícilmente entendamos las expresiones de la cultura ya que en ellas habita la lectura de las relaciones que las han producido. Conocer la historia de una manera lineal y homogénea propondrá una imagen estática y chata de los acontecimientos. Como considera Walter Benjamin (-1940- 2014), en *Tesis de Filosofía de la Historia*, contar la Historia para explicar el presente es realizar un análisis teleológico; es decir, la creencia en que la marcha del universo es como un orden de fines que las cosas tienden a realizar, y no una sucesión de causas y efectos ¿En dónde ubicar la finalidad de los crímenes de la familia Puccio? En la espiritualidad del dinero, claro, y sus posibilidades de pertenecer a una tradición de clase alta. Pero a la vez en qué contexto hablaban esos crímenes y en qué marco Ortega se los pregunta, hoy también reside dicho análisis teleológico. Por eso mismo Benjamin (1940) indica que esa perspectiva de mirar hacia el pasado –por la que el Ángel Nuevo de Paul Klee se mostraba horrorizado–, es indefectiblemente política. Al contener una pregunta que se genera en el presente se construye un relato que por sobre todas las cosas, más que narrar lo que pasó facilita la configuración de una verdad desde una posición asumida y no ocultada en la teoría de la neutralidad. No hay escritores sin teoría, dice Ricardo Piglia, “en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría bastante compleja y sofisticada” (1984, p. 45). Las postulaciones políticas que asume todo el tiempo el personaje de Arquímedes Puccio se presentan más como fachadas justificatorias de las acciones que pretende cometer que como posiciones políticas reales; es decir, una crítica a su postura política que es adjudicada como discursos reducidos a categorías generales, y que en la actualidad sigue manifestando. Frente a esto, el cuestionamiento sobre el orden ideológico del personaje de Alejandro Puccio –que por momentos se encuentra entre el umbral la locura y es en quien el relato se posa para preguntarse sobre lo que la familia, y la historia–, se exhibe como única verdad. En cuanto a los materiales que hacen posible esa dialéctica de constelaciones temporales, se hace necesario apoyar el análisis crítico en el lenguaje como forma de toda visibilidad posible en el plano de la cognoscibilidad, en lo que hace posible el proceso de la comunicación social que se mantiene en constante dinamismo. En donde la imagen, en tanto memoria de la realidad, de los sueños, pero también del mundo material en el que se desarrolla la vida, señala indicios de reconocimiento dentro de los marcos representativos y comunicativos de cada sociedad siendo parte de un proceso, por el cual se reconoce la realidad. No es el objetivo de este trabajo ingresar a un debate sobre las formas de con-

formación del conocimiento, pero sí es necesario reconocer en la imagen un universo que aparece en bruto pero que el punto de vista conformado socialmente, le otorga un reconocimiento posible mediante las palabras, del habla y de la propia imagen.

En su especificidad, el lenguaje cinematográfico, audiovisual, contiene una potencialidad polisémica, no tanto en el sentido de generar varios significados, sino que lo que señala es algo más amplio que viabiliza una interpretación inacabada, ya que se encuentra completado en la mediación de quien lo observa. Pero como las artes audiovisuales aplican un relato, hay que considerarlas como un arsenal de recursos plástico/dramáticos destinados a generar una reacción –esperada o no–, en el público. Como señala Raymond Williams,

Aplicar un relato es, explícita o potencialmente, como ocurre en cualquier acto de expresión, evocar o proponer una relación. Y a través de ello, es así mismo evocar o proponer una relación activa a la experiencia que está siendo expresada, tanto si esta condición de relación es considerada un acontecimiento real o como significado de un acontecimiento imaginada (Williams, 2014, p. 191).

Podemos ampliar esta proposición a la imagen audiovisual que funciona como un espacio, como un universo para la estética de la planificación de planos y escenas, consiguiendo como resultado una visión aumentada de la realidad. Pensándolo así, se puede percibir lo que se muestra en el plano como un conjunto de elementos significantes posibles de ser interpretados y completados por el espectador, pero también como un mundo compuesto por la mente del autor, sin la necesidad de imponer un exceso de recursos de montaje y elementos plásticos que fueren una interpretación asegurada. El cine es un medio plural que incorpora variedades de textos. El montaje, el plano, la duración de estos, los encuadres, la fotografía y todos los niveles compositivos merecen un estudio paciente y riguroso, y no la aplicación forzada de proposiciones teóricas, aunque el análisis nos permita observar alguna de éstas y reconocer aspectos sociales y culturales, de poder y de principios morales. Cuando las hermanas Puccio colocan máscaras de personajes históricos a los demás integrantes de la familia creando una escena en la que están sentados a la mesa Perón, Evita, Menotti y Videla, y además bailan coreográficamente frente a ellos "La grasa de las capitales" de Serú Girán (1979), se complejizan las interpretaciones posibles, por lo que dicen las máscaras, por la situación en la que se produce, por la música y por el medio mismo. El fútbol, el peronismo y el terrorismo de Estado sentados en una misma mesa y uno de los exponentes del rock local musicalizando la escena.

En conclusión el soporte televisivo del que se vale Ortega para construir su relato forma parte del universo de lo popular. Medio que muchas veces estereotipa y caricaturiza los rasgos sociales, pero en el que el director introduce una mirada propia que viene construida desde su cine, en el que pudo experimentar y preguntarse por la soledad, el dolor, la exclusión, los olvidados del sistema y de alguna manera reconocer rasgos de nuestra cultura. Su irrupción en la televisión con el caso Puccio es un creación de sentidos que exponen las contradicciones de un sistema y que se traducen en una existencia melancólica y romántica, encriptada y oscura, aunque falaz en su superficie. El universo de Luis Ortega es surrealista y sin pretensiones de dejar conclusiones y lugares seguros, pero sí una respuesta a quienes entienden que la realidad es estática y equilibrada.

Indicios de las imágenes

Leonardo Favio en “Crónica de un niño solo” (1965), su primer largometraje, filma en una de sus primeras escenas al personaje principal, Piolín, en el baño del reformatorio, en donde entre sus compañeros reclusos juegan a cargarse, golpearse y hasta llegan a pelearse a modo de marcar poder allí dentro. La humillación pública y las “cargadas”, sobre todo en relación a la sexualidad y la masculinidad, dominan toda esa escena en blanco y negro, de película gastada, que Favio había conseguido tras “robarle” una cinta virgen al equipo de producción de Leopoldo Torre Nilsson, con quien trabajaba como asistente. Cuando se observan las escenas de “Historia de un clan” que suceden en el vestuario del San Isidro Club donde juega Alejandro Puccio, se aproximan como un relámpago las de Piolín y sus compañeros de reformatorio. Entre Ortega y Favio hay una relación que se inició luego de que este último viera la película “Caja Negra” (2002). Al verse conmovido por el film del joven cineasta, le envió como reconocimiento su primer premio obtenido por “Crónica de un niño solo” (1965), y una carta de admiración y consejo por la carrera que iniciaba el más joven de los Ortega.

Favio es toda la sensibilidad argentina junta, local, la pasión de la gente que tenemos cerca que es muy particular, que no es la misma que la de otros lados. Favio viene de la herencia de su pueblo y llevó eso a su cine. Hasta sus canciones son únicas (Luis Ortega, entrevista en *Parte del Aire* AM750).

La relación Favio-Ortega no sólo se encuentra en similitudes de imágenes sino en la inquietud por temas como el amor, el trabajo y por sobre todo la soledad y el sufrimiento interior. Favio se preocupa por personajes y seres que en su condición social y material están solos y esperando que algo suceda para seguir existiendo –Aniceto en la espera de un trabajo, Piolín en espera de su libertad–. La mirada del crítico y realizador Carlos Vallina expone los matices que distinguen al director:

Si no hay trabajo no hay proyecto, y la soledad se hace imposible de soportar, dado que no es posible el amor, su consumación, y los deseos se transforman en espectros, en muerte...donde los demás directores observaban el mundo, sus indicios y detalles, los personajes de la realidad en sus acciones y costumbres, y generaban crónicas intensas y críticas, reveladoras y maduras, él buceaba en el corazón de sus criaturas, en sus riquezas existenciales, en sus pequeñas y grandes penurias, y en lugar de convertirlos en personajes, los elevaba a la categoría de mitos (Vallina, 2017, s/p).

Cuando hablábamos en párrafos precedentes de que lo popular/masivo no significa solamente un acto de consumo sino que en ellos anidan un conjunto de fuerzas que expresan valores y modos de percibir la realidad –que en el embate del consumo quedan excluidas–, es Favio un ejemplo de reivindicador de la cultura popular, ya que lleva a la categoría de mito, las creencias, las frustraciones, los deseos y las esperanzas del pueblo como un reivindicador de la cultura popular.

La síntesis estética/política que se expresa en el cine de Favio concuerda con un reconocimiento propio hacia una posición sobre los destinos del Estado. Se reconocía como peronista. Aunque Ortega no se sienta parte de ninguna posición, encuentra su mayor preocupación y despliegue en los personajes más que en las historias y los géneros. “Historia de un Clan” no es una excusa para contar otra cosa porque de hecho para el joven realizados, el crimen da identidad (Ortega, 2015). ¿Pero no es acaso Alejandro Puccio un ser trágico? Para Ortega, Alejandro no podía negarse a los requerimientos de su padre. La decisión de acompañarlo en la organización de los secuestros lo culpabiliza en esos actos, pero la razón de tal decisión no se encuentra en la maldad sino en un ordenamiento familiar y social que determina su destino ¿Dónde está el origen de la decisión de Alejandro? Quizás no tenga respuesta, pero para el director hay algo más complejo y analizable en aquello que le llaman realidad. Alejandro se encuentra entre un mandato paterno y uno materno y no consigue respuestas al por qué decidió participar del crimen. Y por otro lado no puede concebir que su madre sepa lo que sucede en la casa. Este personaje/sujeto acepta ser parte de los secuestros para mantener la “felicidad” de la familia, pero en sus pesadillas se imagina matándolos a todos, incluso matándose él mismo. Al igual que en Favio, la tragedia está latente en “Historia de un Clan” y condiciona un ordenamiento dramático, por el cual Alejandro no puede soportar su determinación y comienza a representar su contradicción mediante fantasías y acciones que pulsan la suerte de su existencia.

En el episodio 6, Alejandro y Daniel cavan una fosa junto a un obrero, empleado de changas de Arquimedes Puccio, llamado Vilca. Luego de que en un momento de descanso le enseñaran a jugar al rugby a Vilca, Alejandro se tira adentro de la fosa –vínculo a su salto en el edificio de Tribunales–, y desde allí dentro, acostado y ensimismado, conversa con los otros preguntándose cuánto dura una hora en un baúl. En esta escena aparecen vinculaciones a la noción del tiempo y su percepción según las circunstancias y la culpa que hace estirar esa percepción. Además, vale agregar que este trabajador es un actor no profesional que introduce su habla en la serie. Lejos de una retórica costumbrista hay un acto de visibilidad de lo propio de ese personaje cercano a la realidad exponiendo su voz y su cuerpo. La mirada nueva hacia el pasado que introduce Ortega, se compone de elementos disímiles que yuxtapuestos en una misma escena generan posibilidades de interpretación que hacen a pequeñas historias secundarias, pero que hablan de la totalidad del argumento y la metáfora principal. Podríamos decir que ésta radica en el ocultamiento de los crímenes dentro de la propia familia. Y la pregunta que surge es si sabían todos o no lo que ocurría. En virtud de ello, se puede hacer un paralelismo al contexto social y político de finales de la dictadura, pero también a la reacción y el debate en torno a la responsabilidad de la sociedad argentina con respecto a los crímenes y al genocidio ocurrido en esos años. El discurso de Galtieri anunciando el final del combate en Puerto Argentino, las imágenes de noticiero del aeropuerto de Ezeiza con ciudadanos llegando del exterior con compras importadas, son documentos que marcan una relación real y directa al contexto; sin embargo, en la trama ficcional se pueden interpretar razones por las cuales hasta el día de hoy no hay un reconocimiento total de la sociedad argentina ante el silencio por los crímenes ocurridos durante el proceso militar. Ortega parece reunir varias de estas cuestiones en algunas escenas. ¿Qué significa sino que luego de haber limpiado el sótano donde estuvo uno de los secuestrados que fue llevado a la muerte, la madre fume a escondidas de la familia

y descubra que el humo se va por la aspiradora sin dejar rastros? Un acto de libertad para sortear la prohibición de fumar de su familia, pero dentro de una sala de torturas casera. Adriana, la hermana menor de las Puccio, pasa por una situación angustiante cuando no puede encontrar a su perrito “Mirón” que, por entrometido y ruidoso, Arquímedes ahoga en la pileta y hace desaparecer el cadáver. Conocimiento del que la madre es cómplice, pero decide no contarle la verdad a su hija que lo busca incansablemente, al igual que las víctimas que secuestra la familia y al igual que las Madres de Plaza de Mayo con sus hijos secuestrados/desaparecidos. El lugar de la verdad familiar está puesto en cuestión constantemente en la serie.

La fotografía se presenta también como un factor dramático. Por un lado satisface visualmente con una iluminación, vestuario y arte propio del mundo publicitario, y por otro, funciona como un registro problematizador de lo que las acciones y personajes representan. No como un elemento decorativo sino como parte de esa construcción. Un ordenamiento plástico-dramático que incide sobre el desarrollo de las acciones. La composición de la familia –que merecería un artículo aparte–, aparece en este sentido ficcionalizada en encuadres que se muestran como postales estáticas, en ellas se ven tanto los integrantes como los espacios, la mayoría casas de clase alta, iluminados y sutilmente filtrada la imagen en pastel. La década del ochenta también es para Ortega, una representación que los medios hicieron de ella. Los paseos en lancha de los jóvenes, los rugbiers jugando, la cocina de la familia Puccio y los productos que consumen se parecen a las imágenes de las publicidades de la época.

Reflexiones Finales

En esta primera aproximación a “Historia de un Clan” se presenta como una obra inquietante y capaz de ser leída desde varios órdenes. Problematizar en la serie audiovisual de Luis Ortega, la trama entre estética y política del lenguaje de su cine, nos lleva a reconocer una instancia temporal de las imágenes que elevan la condición del lenguaje audiovisual a la categoría poética. Un nivel expresivo donde los elementos compositivos funcionan como indicios de una profundidad mayor. La cultura popular y masiva se recarga de sentido en una exposición audaz para ir a los orígenes culturales y sociales de su surgimiento. El pasaje de Luis Ortega a la Televisión ha significado un aporte a la construcción de una verdad enfocada al interior de nuestra cultura y nuestra historia. La actualización de nuestro pasado reciente, a través de las imágenes y de la condición autoral audiovisual, permite el hallazgo de nuevas formas narrativas para una televisión nacional que se debate entre los límites alcanzables de las apuestas de renovación del lenguaje en su relación con el público y la tradición de la ficción en el medio.

Referencias Bibliográficas

- Aumont, J. (1985). *La estética del cine*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
Aumont, J. (2006). *Diccionario teórico y crítico de cine*. Buenos Aires, Argentina. Ed. La Marca.

- Adamovsky, E. (2009). *Historia de la Clase Media Argentina*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Planeta.
- Aguilar, G. (2005). *Otros Mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Santiago Arcos.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa (cine argentino y política - 1998 - 2007)*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Colihue
- Amado, A. (2004). “Velocidades, generaciones y utopías”. En: *Pensar en cine 2 cuerpos temporales y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Bordes Manantial.
- Amado, A. y Domínguez, N. (2004). *Lazos de familia. Herencia Cuerpos y Ficciones*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
- Arcos, S. (2003). “Ensayos sobre cine. La escena contemporánea”. *Revista Km 111* N°4.
- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid, España. Ed. Rialp.
- Barthes, R. (2011). *El grado Cero de la Escritura*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Seix Barral.
- Echeverría, B. (2014). *Walter Benjamin. Tesis de filosofía de la historia y otros fragmentos*. Recuperado de: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>
- Getino, O. (2005). *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Ciccus.
- Gómez, L. (2015). *Tiempo estético, tiempo político: Lucrecia Martel. Cine y Cultura*. Anuario de investigaciones. Vol. 1, Núm. 11. Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Figlia, R. (2003) *Crítica y Ficción*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Anagrama
- Saintout, F. (2011). “Los estudios socioculturales y la comunicación: Un mapa desplazado”. Buenos Aires, Argentina. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 8-9:144-153.
- Vallina, C. (2015). “El romance de Leonardo Favio y su pueblo”. Conferencia en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Williams, R. (2014). *Tragedia Moderna*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Edhasa.

Filmografía

- Ortega, L. (2002). Caja negra.
- _____. (2005). Monobloc.
- _____. (2009). Los santos sucios.
- _____. (2011). Verano maldito.
- _____. (2012). Dromómanos.
- _____. (2015). Historia de un Clan.
- _____. (2016). Lulú.
- Favio, L. (1965). Crónica de un niño solo.

Résumé : En septembre 2015, la télévision argentine a diffusé la série “Historia de un Clan” (Histoire d’un clan), réalisée par Luis Ortega. Cette dernière traitait des événements liés

au clan connu sous le nom de Clan Puccio pendant les années 1982 et 1985. Son directeur a travaillé à partir d'une trame narrative allant au-delà de la chronique des événements et s'est situé dans un champ esthétique et dramatique singulier, pour donner lieu à une révélation qui a défié l'ordre idéologique. La télévision, le champ audiovisuel, est le médium qui a permis à Ortega de rendre compte d'événements réels dans la complexité d'un temps historique, d'une matérialité culturelle et d'une réalité subjective exprimant les contradictions d'une crise.

Mots-clés : Télévision - Communication - Langages - Poétique - Luis Ortega.

Abstract: In September 2015 the series “Historia de un Clan”, directed by Luis Ortega, premiered on Argentine television. On the events that took place in the so-called Clan Puccio, which took place between 1982 and 1985. The director worked from a narrative composition that overcomes the chronicle of events and positions himself from an aesthetic and dramatic order, to find a revelation that challenges the ideological order. Television, the audiovisual field, is the medium that allows Ortega to express the existence of real events in the complexity of a historical time, a cultural materiality and a subjective reality that expresses the contradictions of a crisis.

Keywords: Television - Communication - Languages - Poetics - Luis Ortega.

Resumo: Em setembro de 2015, a série “Historia de un Clan”, dirigida por Luis Ortega, estreou na televisão argentina. Sobre os acontecimentos ocorridos no chamado Clan Puccio, que ocorreu entre 1982 e 1985. O diretor trabalha a partir de uma composição narrativa que supera a crônica dos eventos e se posiciona a partir de uma ordem estética e dramática, para encontrar uma revelação que desafia a ordem ideológica. A televisão, o campo audiovisual, é o meio que permite à Ortega expressar a existência de eventos reais na complexidade de um tempo histórico, uma materialidade cultural e uma realidade subjetiva que expressa as contradições de uma crise.

Palavras chave: Televisão - Comunicação - Idiomas - Poética - Luis Ortega.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
