



La biopic del criminal: análisis crítico de *El clan*

Alfredo Dillon

Question/Cuestión, Nro.69, Vol.3, agosto 2021

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS –UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e540>

La biopic del criminal: análisis crítico de *El clan*

The Criminal Biopic: A Critical Analysis of *El clan*

Alfredo Dillon

Universidad Católica Argentina

Argentina

alfredodillon@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0001-7571-6693>

Resumen

El artículo propone un análisis crítico del film argentino *El clan* (2015), de Pablo Trapero, basado en uno de los casos policiales más resonantes de la historia argentina: el de la familia Puccio, dedicada a secuestrar y asesinar empresarios durante los primeros años ochenta. La película se analiza a la luz del auge reciente del cine biográfico y, en particular, de las biopics de criminales. Se aborda la figuración de los personajes y de los espacios, la reconstrucción de la época y el diálogo que el film entabla con representaciones fílmicas previas de la última dictadura cívico militar (1976-1983), para pensar los modos en que el género biopic enhebra la biografía individual con la Historia nacional.

Palabras clave: Cine argentino; Biografía; Biopic; Pablo Trapero; Estudios Culturales.

Abstract

The article proposes a critical analysis of the Argentine film *El clan* (2015), by Pablo Trapero, based on one of the most resonant criminal cases in Argentine history: that of the Puccio family, dedicated to kidnapping and murdering entrepreneurs during the early 1980s. The film is analyzed in the light of the recent rise of biographical cinema and, in particular, of criminal biopics. The figuration of characters and spaces, the reconstruction of the past, and the dialogue that the film establishes with previous film representations of the last military-civic dictatorship (1976-1983) are approached, to reflect on how the biopic genre intertwines the individual biography with the national history.

Keywords: Argentine Cinema; Biography; Biopic; Pablo Trapero; Cultural Studies.

Introducción

El año 2015 podría recordarse en Argentina como el año de la *Pucciomanía*: ese año se estrenó la película *El clan*, de Pablo Trapero; se publicó el libro *El clan Puccio. La historia definitiva*, de Rodolfo Palacios; y se emitió la serie televisiva *Historia de un clan*, producida por Underground y dirigida por Luis Ortega. Como sucede muchas veces en la industria cultural, este revival del interés por el caso coincidió con un aniversario: en 2015 se cumplieron 30 años de la detención de esta familia de clase media que se dedicó a secuestrar empresarios. En este artículo nos enfocaremos especialmente en la película de Trapero, aunque plantearemos algunos puntos de comparación con la serie de TV.

El clan ha sido la segunda película argentina más taquillera de los últimos 25 años, después de *Relatos salvajes* (2014). Tuvo más de 2,6 millones de espectadores y fue la película argentina más vista de 2015, abarcando el 35% de los espectadores de producciones nacionales ese año (INCAA, 2015, p. 18). Coproducido con España, el film quedó cuarto entre los más vistos en 2015 en Argentina, detrás de tanques hollywoodenses como *Los minions*, *Intensamente* (ambas de animación) y *Rápidos y furiosos 7*, y superando a otros *blockbusters* como *Jurassic*

World, *Avengers*, *Cincuenta sombras de Grey* y *Los juegos del hambre* (INCAA, 2015, p. 74). A su vez, la serie *Historia de un clan*, emitida por el canal Telefé, quedó primera en rating en su franja horaria en la televisión abierta y fue la más vista en 2015 en la plataforma argentina de streaming Odeon, actualmente denominada Cine.ar (<http://www.cine.ar/>) (INCAA, 2015, p. 325).

El éxito de ambas versiones audiovisuales sobre el caso Puccio no constituye un fenómeno aislado, sino que puede relacionarse con dos tendencias contemporáneas en el consumo de películas y series: por un lado, el auge global de la biopic y los formatos ficcionales basados en hechos reales; por el otro, la importancia creciente de historias protagonizadas por criminales o personajes que encarnan el mal (desde *Breaking Bad* hasta las múltiples temporadas de *Narcos* y los films sobre Pablo Escobar).

Más allá de estas cuestiones generales, la historia de la familia Puccio tiene características particulares que la han convertido en uno de los casos policiales más recordados de la historia argentina. Entre julio de 1982 y agosto de 1985, la casa de los Puccio en San Isidro fue el lugar donde Arquímedes y sus cómplices —entre ellos, sus hijos Alejandro y Daniel, apodado “Maguila”— mantuvieron secuestradas a cuatro personas: Ricardo Manoukian, Eduardo Aulet, Emilio Naum y Nélida Bollini de Prado. Esta última fue la única que sobrevivió, luego de más de 30 días de cautiverio; los otros tres fueron asesinados. Una de las grandes incógnitas, para la opinión pública, fue hasta qué punto Epifanía, la esposa de Arquímedes, y los otros tres hijos del matrimonio —Silvia, Adriana y Guillermo— podían ignorar lo que pasaba en su propio hogar, bautizado por el periodismo como la «casa del mal» (Palacios, 2015, p. 49).

Biopic y cine biográfico

Las biopics son películas de ficción que dramatizan una porción de la historia de vida de una o varias personas cuya existencia real está acreditada. Dentro del *cine biográfico* incluimos documentales centrados en biografías (de personajes históricos, artistas, deportistas, criminales, etcétera); la *biopic*, en cambio, se presenta como un film de ficción basado en hechos reales. Podemos pensar la biopic como una ficción híbrida, de igual manera que los documentales biográficos muchas veces incorporan ficcionalizaciones.

Los orígenes de la biopic pueden rastrearse hasta los comienzos de la historia del cine, tanto en Estados Unidos como en Argentina. El actual boom del género, por lo tanto, no puede

pensarse como la irrupción de un fenómeno cultural nuevo, sino en todo caso como un incremento de la popularidad del género en las últimas décadas, en el marco de cambios culturales más amplios, que han sido pensados en términos de *retornos* (de lo real, del sujeto, del relato, etcétera) y de *giros* (subjetivo, biográfico, intimista, etcétera).

La proliferación de biopics atraviesa los lenguajes audiovisuales más allá del cine: el éxito reciente de series televisivas biográficas basadas en figuras de artistas (Luis Miguel, Sandro, Nicky Jam), criminales (Pablo Escobar, el “Chapo” Guzmán, el clan Puccio) o personajes históricos (de Marco Polo a Sor Juana Inés de la Cruz) da cuenta de que estamos ante una tendencia transversal a las narrativas audiovisuales.

La bibliografía sobre biopic suele coincidir en señalar el libro de George Custen, *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History* (1992), como el trabajo pionero sobre el tema. El autor ya advertía sobre la subestimación del género, a la vez que reivindicaba su importancia en la construcción de la historia pública. Custen define la biopic a partir de su foco en la vida, o la porción de una vida, de una persona real cuyo nombre real es utilizado (Custen, 1992, p. 6). El texto identifica algunos elementos recurrentes en la biopic clásica, como el uso del flashback, la voz en off (en ciertos casos, *voice over*), y la oposición entre el sujeto y su familia, entre otros. De todas maneras, resulta difícil elaborar una lista de rasgos universales del género, puesto que este siempre aparece hibridado con otros géneros cinematográficos, desde el policial hasta el melodrama e incluso el terror.

Otro académico estadounidense, Dennis Bingham, afirma que la biopic «narra, exhibe y celebra la vida de un sujeto con el fin de demostrar, investigar o cuestionar su importancia en el mundo» (Bingham 2010, p. 10). El libro de Bingham, *Whose Lives are They Anyway?*, se divide en dos partes: una para las biopics sobre hombres, y otra para las biopics sobre mujeres. Según el autor, la principal diferencia entre ambas tiene que ver con la mayor rigidez de la biopic femenina y con la tendencia de estos films a victimizar a la protagonista, mientras que la biopic masculina habría incorporado una mayor variedad de inflexiones a lo largo del último siglo, desde las formas celebratorias hasta la parodia o la indagación crítica acerca de los personajes.

Esta diferencia entre biopic masculina y biopic femenina ha sido relativizada en trabajos posteriores, como el de Bronwyn Polaschek (2013), que señala una reconfiguración del género a partir de los años 80, con la creciente presencia de mujeres directoras en Hollywood y la

aparición de un nuevo subgénero: la biopic «posfeminista». A partir de cuatro películas biográficas de la década del 2000 –sobre Sylvia Plath, Frida Kahlo, Virginia Woolf y Jane Austen–, Polaschek afirma que en estas biopics posfeministas la mujer ya no resulta victimizada sino que se deconstruyen las representaciones femeninas tradicionales y se desdibujan las fronteras entre el modo de tratamiento de personajes femeninos y masculinos. La genealogía del interés de la biopic por los individuos *excepcionales* puede rastrearse en el romanticismo y su concepción del *genio creador*, o en las ideas de Carlyle y Hegel acerca de los *grandes hombres* –los héroes– como los verdaderos hacedores de la Historia. En una época que ha sido caracterizada a partir de la «caída de los grandes relatos» (Jean-François Lyotard, 1989), el auge de la biopic podría leerse casi como una compensación: es el género en el que esos grandes relatos –ya no colectivos, sino protagonizados por grandes individuos– persisten.

El interés contemporáneo en la biopic se inscribe en un contexto más amplio: la biografía en sus diversas formas y enfoques ha ocupado el centro de la escena en los debates de la teoría literaria, la historia, los estudios culturales y las ciencias sociales. Este movimiento ha sido categorizado como un «giro subjetivo» (Beatriz Sarlo, 2005) o «giro biográfico» (Leonor Arfuch, 2002); estos procesos son correlativos del boom que experimentaron en los últimos veinte años el testimonio, la autobiografía, la crónica y otros *géneros del yo*. En el campo cinematográfico, ese boom contribuye a explicar el interés en el género biográfico, pero también se expresó en un auge del documental –en particular, del documental *en primera persona*– y en la proliferación global de *nuevos realismos*.

Trapero, autor industrial

El clan es la primera biopic filmada por Pablo Trapero, una de las figuras centrales del cine argentino de los últimos 20 años. El estreno de su ópera prima, *Mundo grúa* (1999), en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) marca uno de los hitos fundacionales del Nuevo Cine Argentino (NCA), junto con la primera edición de *Historias breves* (1995) y *Pizza, birra, faso* (1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. La filmografía de Trapero –una de las más prolíficas del cine argentino reciente, con 9 estrenos en 20 años– atravesó cambios importantes a medida que la industria cinematográfica nacional se fue consolidando.

A más de 20 años del nacimiento del Nuevo Cine, el campo se ha reconfigurado: «Los mayores exponentes del NCA se han contentado con asimilarse a la misma industria que los miraba en principio con desconfianza», afirma por ejemplo Nicolás Prividera (2016, p. 47). La recuperación del país tras la crisis de 2001, el fortalecimiento de la industria y la consagración crítica del NCA permitieron a directores como Trapero y Caetano pasar de estándares de producción independientes a trabajar en el marco de producciones de escala industrial, una vez que pudieron acceder a otros niveles de financiamiento.

En este sentido, la evolución de Trapero traza claramente una parábola desde un cine independiente, de bajo presupuesto e influido por el neorrealismo italiano, hacia un cine más industrial, representado por películas como *Carancho* (2010) y *Elefante blanco* (2012), ambas protagonizadas por Ricardo Darín. En esta etapa puede ubicarse también *El clan*, que tiene mayor afinidad con sus dos predecesoras que con la película siguiente de Trapero, *La Quietud* (2018), enfocada en el universo familiar desde una mirada más intimista que en los films previos del director.

La evolución del cine de Trapero puede pensarse a partir de un uso progresivamente menor de la elipsis: las últimas películas resultan mucho más explicativas y brutales que las primeras. De todos modos, sobreviven en *El clan* dos rasgos que ya estaban presentes en su ópera prima. Por un lado, la exploración del vínculo padre-hijo. Por el otro, la multiplicidad de roles desempeñados por el director: como en todas sus películas, Trapero firma también como guionista (junto con Julián Loyola y Esteban Student) y productor (a través de su productora, Matanza Cine). En este caso, además, es responsable del montaje –un rubro particularmente central en este film– junto con Alejandro Carrillo Penovi.

La categoría de director-productor es tal vez una de las principales innovaciones en los modos de producción introducidas por el Nuevo Cine Argentino. Como plantea Hernán Musaluppi, la figura del *director productor* es emblemática de la primera etapa del NCA, signada por un «espíritu amateur», cuya renovación fundamental tuvo que ver con «el modo de concebir y llevar adelante la producción (sin guion, sin dinero, sin previsión)» (2016, p. 101). En *El clan*, esa figura persiste aunque las condiciones de producción han cambiado drásticamente: además de Matanza Cine y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), detrás del film se encuentran el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) de

España, *El Deseo* (de Pedro y Agustín Almodóvar), Kramer & Sigman Films y Telefé (canal que también produjo y emitió la serie *Historia de un clan*).

Según la lectura de Gonzalo Aguilar (2010), la consolidación de directores como Trapero, Caetano o Diego Lerman como autores industriales constituye un momento de necesaria «institucionalización» del NCA, y marca una diferencia fundamental con la «frustrada» Generación del 60. En este punto coinciden Aguilar y Prividera: el fracaso de la Generación del 60 —el primer *Nuevo Cine Argentino*— impidió la conciliación entre autorismo e industria, que sí pudo materializarse a partir de la consolidación del NCA en las décadas de 2000 y 2010.

La tiranía del padre

En *El clan* convergen los dos grandes temas del cine de Trapero: la ley y la familia. El de Trapero es un universo impiadoso, sin héroes, habitado por sujetos cuya capacidad de elegir ha sido pulverizada por fuerzas superiores a ellos mismos. En buena parte de su filmografía se pone en juego la corrosión de la ley y su impotencia para regular las vidas de los sujetos de manera justa (Alfredo Dillon, 2020, p. 366).

«¿Una familia puede no saber que en el sótano o en el baño del primer piso hay secuestrados?», se pregunta Palacios (2015, p. 25), replicando el que tal vez sea el principal interrogante que sacudió a la opinión pública en los 80, cuando el caso salió a la luz. Trapero evade la ambigüedad que caracteriza a sus primeros films y ofrece una respuesta clara: en esta versión (parafraseando el título de otra película de Asghar Farhadi) *todos lo saben*. La única que se presenta como inocente es Adriana (Antonia Bengoechea), la hermana menor. El resto está al tanto: Alejandro y Maguila participan activamente de los secuestros, Epifanía cocina para los prisioneros, Silvia justifica a su padre, Guillermo se va del país y nunca regresa. Esa idea de complicidad familiar es la que explica no solo el título del film, sino también el final: la narración informa, en breves oraciones, cuál fue el destino de cada miembro de la familia.

Aunque en Youtube se pueden ver algunos videos del Arquímedes real, Guillermo Francella aseguró en varias entrevistas que su interpretación tuvo más de invención que de imitación: «No había testimonios ni videos para poder mirar sus rasgos de conducta, su forma de mirar, de hablar o de caminar. Lo fuimos armando a partir de los comentarios de conocidos, amigos de sus hijos o, incluso, familiares de sus víctimas» (cit. en Sofía Gómez, 2015).

El Arquímedes de Francella resulta así un villano casi arquetípico, con la mirada helada, la sonrisa inquietante y la voz imperturbable al hablar por teléfono con los familiares de los secuestrados. La caracterización roza la caricatura en las escenas en las que Arquímedes aparece enojado, pero resulta eficaz durante la mayoría del film, mientras el protagonista mantiene la situación bajo su control. Esta construcción del protagonista, un villano inapelablemente malvado, supone un quiebre fundamental con el cine previo de Trapero, caracterizado por la ambivalencia moral de sus protagonistas (casi siempre, sujetos que de alguna forma han quebrado la ley).

Si bien Arquímedes y su mujer Epifanía tuvieron cinco hijos, la película se enfoca casi exclusivamente en Alejandro, interpretado por Peter Lanzani. El vínculo entre padre e hijo define la columna vertebral del guion: Alejandro, rugbier del Club Atlético de San Isidro (CASI) y Los Pumas, es presentado como un joven que se ve arrastrado al crimen por su padre, un hijo conflictuado pero en definitiva obediente. En el póster del film solo aparecen ellos dos: en primer plano, Arquímedes y, detrás de él –como su seguidor–, Alejandro.

Como otros protagonistas de Trapero, Alejandro ha visto prácticamente anulada su capacidad de agencia, sometido a la voluntad de un agente más poderoso que él: su padre. Trapero presenta la historia de Alejandro Puccio a partir de un esquema que ya había utilizado en películas anteriores: el del sujeto *inocente* que comete un delito bajo el influjo de otro personaje (así empieza, de hecho, *El bonaerense*). De esta manera, el vínculo entre Arquímedes y Alejandro define buena parte de la tensión dramática del film: los secuestros y su desenlace son conocidos por el espectador desde el comienzo, y por lo tanto el interés no se sostiene en función de qué pasará con las víctimas, sino con la relación de dominación entre padre e hijo.

La construcción de la familia resulta otra diferencia con respecto a la serie televisiva, construida de manera más coral: los personajes de Arquímedes (Alejandro Awada) y Alejandro (Chino Darín) comparten protagonismo, pero también resultan centrales las figuras de Maguila (Nazareno Casero) y Epifanía (Cecilia Roth), así como los cómplices de los Puccio (interpretados por Pablo Cedrón, Gustavo Garzón y Tristán) y las hermanas Adriana y Silvia (Rita Pauls y María Soldi, respectivamente). En la serie, el quinto hermano –Guillermo, el único que decidió escapar del hogar familiar y desde entonces permanece con paradero desconocido– resulta omitido, mientras que en la película es interpretado por Franco Masini.

En su libro sobre el caso Puccio, Palacios cita la *Carta al padre* de Franz Kafka para dar cuenta de la centralidad de la figura de Arquímedes a la hora de entender el caso Puccio. «Querido padre: una vez me preguntaste por qué afirmaba yo que te temía. Como de costumbre, no supe qué contestarte, en parte precisamente por ese miedo que me infundes, y en parte porque en el fundamento de ese miedo intervienen muchos detalles», comienza la carta, en la que Kafka enfatiza la «supremacía espiritual» de su padre y lo compara con un tirano (Kafka, 2010, p. 27). En *El clan*, la supremacía de la autoridad del padre se da por sentada desde el comienzo: el guion no explica cómo Arquímedes logra convencer a Alejandro (y, más tarde, a Maguila) de que participe de los secuestros.

Mientras Arquímedes parece ser el factor que explica la conducta de sus hijos, el protagonista invoca a la familia como el valor que explica su propio accionar: «Yo nunca voy a poner en riesgo nuestra familia», le dice a Alejandro cuando este le reprocha el asesinato de Ricardo, la primera víctima de los Puccio. En esa frase, Arquímedes efectúa una operación recurrente a lo largo del film: dice exactamente lo contrario de lo que hace, a partir de un divorcio radical entre el lenguaje y los hechos. De hecho, asistimos a una historia en la que el padre no hace más que poner en riesgo a sus hijos. Sin embargo, Arquímedes suele apelar a la familia como el valor en nombre del cual actúa, lo que es reconocido explícitamente por Silvia («Papá lo hizo por nosotros»).

La caída de la casa Puccio

Según Joshua Clover (2009), uno de los rasgos centrales de la biopic es que «psicologiza» los conflictos y las historias. Sin embargo, no es el caso de *El clan*, que retacea explicaciones de la psicología de los personajes o de sus motivaciones. En la serie televisiva, la motivación de los Puccio resulta más explorada: aparece de modo más explícito la necesidad de transgresión, la perversión, el resentimiento social y la voluntad de esta familia de asimilarse con la clase alta de San Isidro.

En la película de Trapero solo se nos ofrece cierto acceso a la psicología de Alejandro, quien experimenta el encierro familiar como una asfixia: en una escena vemos que literalmente le cuesta respirar, y debe colocarse un regulador de oxígeno como si estuviera hundido bajo el agua; esta escena es posterior a la primera vez que vemos a Alejandro recibiendo dinero de

Arquímedes por su “trabajo”. Más adelante, Alejandro volverá a quedarse sin aire en otra secuencia: cuando su padre lo agarre del cuello, enfurecido por un secuestro que salió mal.

Por otro lado, en la discusión final entre padre e hijo que tendrá lugar en la cárcel, Arquímedes provoca a Alejandro y busca responsabilizarlo de lo sucedido asignándole una motivación clara: «Lo hiciste por plata, Alejandro». De esta manera, la acción del hijo se explica por dos factores: la asfixia producida por la figura del padre, pero también la codicia. En varias oportunidades vemos a Alejandro haciendo cuentas, preocupado por el dinero: esa motivación económica no está tan marcada para Arquímedes, que parece hacer el mal porque sí, no por una decisión individual racional (psicológica) sino más bien por ser el emergente de un contexto (social): el de la violencia paraestatal de los años 70.

La importancia de la casa familiar define otro vínculo posible entre *El clan* y el género gótico, en el que suele haber una casa maldita, aislada del afuera, que funciona como espacio del horror y la desolación. La cámara se ocupa de presentar la casa Puccio con precisión, y se detiene particularmente en los elementos más emblemáticos: el portón que separa el interior del exterior, la escalera caracol que sube al primer piso desde el patio, el sótano (que, junto con el baño de la primera planta, es el espacio donde son retenidos los prisioneros).

Si los Puccio, como los grupos de tareas de la dictadura, se dedican a secuestrar gente, la casa familiar funciona como una suerte de centro clandestino de detención, aislado herméticamente del afuera aun en medio de la ciudad. La cámara señala la contigüidad entre el hogar y el negocio familiar. Esa proximidad se enfatiza en varias escenas: por ejemplo, en un plano secuencia vemos a Alejandro cerrando su local y luego abriendo el portón para que ingrese el auto, que lleva una víctima en el baúl. La vecindad de casa y negocio funciona como una metáfora espacial de la historia que se está contando: el verdadero “negocio” de los Puccio –el secuestro de empresarios– literalmente tiene lugar dentro del hogar familiar.

Dentro de la casa, la escalera separa (o une) los espacios de la normalidad familiar y el horror. Uno de los momentos más emblemáticos del film es el plano secuencia que exhibe la continuidad de ambos mundos: Arquímedes conversa con su esposa, sube desde la cocina con una bandeja de comida, habla de banalidades con los hijos; a medida que sube la escalera, se deja de escuchar el sonido de la actividad familiar cotidiana e irrumpe una sucesión de golpes secos; finalmente, Arquímedes entra al baño donde está encerrada la primera víctima. En su crítica del film, Miccio propone leer este travelling en relación con las reflexiones de Hannah

Arendt: «Existe una continuidad entre las acciones cotidianas y las acciones extraordinarias que exige ser rotulada como banalidad del mal [...] Arquímedes y su esposa sostienen la normalidad monstruosa a la que apunta Trapero» (José Miccio, 2015).

La puesta en escena genera una sensación de encierro y restringe las locaciones exteriores, salvo para mostrar el *modus operandi* del clan a la hora de efectuar los secuestros. Al no exhibir el *afuera* del espacio familiar, la película escatima cualquier posibilidad de redención para sus personajes –en particular, para Alejandro–, a diferencia de lo que ocurría en otros films de Trapero (*El bonaerense*, *Leonera*, *Carancho* o *Elefante blanco*), en los que el protagonista se sumerge en un mundo ajeno al propio, lo que presupone necesariamente un exterior y, por lo tanto, una posibilidad de salida (aunque esta no se concrete).

En los films previos de Trapero, esa línea de fuga se habilitaba por medio de un vínculo romántico que ofrecía una esperanza a los protagonistas. Aquí, en cambio, la trama amorosa –entre Alejandro y su novia Mónica (Stefanía Koessl)– no llega a desplegarse, sino que queda en la superficie, apenas esbozada en un par de escenas. En *El clan*, la única fuga posible es el salto al vacío del final, y aun ese intento resulta frustrado: Alejandro sobrevive –según se nos informa en las placas que cierran la película, tratará de suicidarse varias veces más, pero fallará siempre–.

La reducción al mínimo de la exterioridad define también el tratamiento de las víctimas del clan, que solo ingresan a la trama en tanto que víctimas. La narración informa los nombres de cada uno de los secuestrados –Ricardo Manoukian, Eduardo Aulet, Emilio Naum y Nélida Bollini de Prado– y habilita cierta empatía con ellos: hay primeros planos de sus rostros, vemos su sufrimiento. Uno de momentos más significativos en este sentido se da hacia el final, cuando Nélida (María Nydia Ursi) ha sido hallada por la policía y escucha, desde el sótano, los gritos de los Puccio. En esa escena asumimos el punto de vista de la víctima, y a la vez asistimos a la consumación de la peripecia: si antes los Puccio escuchaban los gritos de los secuestrados, ahora la suerte se ha invertido, la víctima se salva y los culpables son descubiertos.

Con respecto al tratamiento de los asesinatos, el primer homicidio (Manoukian) está elidido, en un gesto que permite evitar una imagen que podría resultar *intolerable* (la puesta en escena y exhibición de un homicidio efectivamente ocurrido). Sin embargo, dicho gesto no se replica en el segundo asesinato (Aulet), que resulta estilizado por medio de un montaje paralelo en el que

los gritos finales de la víctima se superponen con los gritos de placer de Mónica durante una escena de sexo, mientras suena alegremente “Wadu wadu” (1981) de Virus.

La producción de la película contó con la colaboración de algunos familiares de las víctimas, a quienes Trapero entrevistó durante el proceso de investigación. De hecho, en los créditos finales hay agradecimientos especiales a Rogelia Pozzi, la viuda de Eduardo Aulet, y a Guillermo Manoukian, hermano de Ricardo. Pozzi incluso tiene un cameo en el film: se interpreta a sí misma en la secuencia en que la esposa de Aulet deja el bolso con dinero cerca de las vías del tren.

El énfasis en la veracidad

Matthew Robinson plantea que el género biopic se caracteriza por la pretensión de poner en primer plano la *verdad* de la representación: «*It claims to offer a 'truthful' representation of individuals and the world in which they lived; it blends documentary techniques, extensive research into the historical figure, and the visual setting of different time periods to authenticate its representation*» (2016, p. 3). Esta pretensión de veracidad, que no es otra cosa que una ambición por lograr un *efecto de realidad*, resulta enfatizada de varias maneras en *El clan*.

Tenemos, en primer lugar, la leyenda inicial característica de la biopic: «Basada en una historia real». Esa definición propone un pacto de lectura, anticipado por la campaña de marketing previa al estreno de la película y por los afiches promocionales, que también advertían: «La realidad supera la ficción». La pretensión de veracidad sostiene la intención persuasiva del film: se busca convencer al espectador de que las cosas *sucedieron así*.

La búsqueda de veracidad resulta un desafío especialmente complejo en una película de época: la reconstrucción de la década de 1980 se pone en juego en el vestuario, los cortes de pelo, los coches, las cabinas de teléfonos públicos y la música de la banda sonora (que incluye clásicos internacionales como The Kinks y Creedence, pero también hits de bandas argentinas como Serú Girán y Virus). Además, la televisión desempeña un rol importante en el establecimiento de las coordenadas espaciotemporales (a partir de la inclusión de imágenes de archivo de programas humorísticos de los 80 como *Mesa de Noticias*). Trapero establece un recorte temporal preciso, reconocible a partir de hitos históricos: desde el fin de la Guerra de Malvinas, a mediados de 1982, hasta la captura de los Puccio, a mediados de 1985.

Las entrevistas realizadas durante la campaña promocional hicieron hincapié en el trabajo de investigación previo al film. Trapero presentó la escritura del guion como una tarea tensionada entre la invención y la fidelidad a los hechos tal como sucedieron: «Fue un trabajo muy grande de documentación que se equipara casi a una investigación periodística. [...] Quería enfrentar el desafío de poder lograr hacer algo verosímil en una película sobre una historia tan fuerte y extraordinaria» (cit. en Paulo Pécora, 2015). Entre sus fuentes, Trapero enumera no solo los expedientes policiales y judiciales, sino también entrevistas a familiares de las víctimas y material periodístico de archivo.

La utilización de imágenes de archivo constituye un procedimiento fundamental para lograr el efecto de realidad. La película comienza con la voz en off del presidente Raúl Alfonsín durante el acto de entrega del informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), en septiembre de 1984, un año antes de la captura de los Puccio. Luego vemos la imagen de Alfonsín junto a Ernesto Sabato, presidente de la CONADEP, mientras escuchamos un fragmento del discurso del Presidente radical, que establece claramente el contexto para los hechos que narrará la película: «... para que nunca más el odio, para que nunca más la violencia perturbe, conmueva y degrade a la sociedad argentina». El deseo de Alfonsín contrasta con los acontecimientos narrados, que exhibirán justamente la persistencia de la violencia y del odio en ciertos sectores de la sociedad argentina.

Las imágenes de archivo van organizando temporalmente el relato, pese a la estructura no lineal de la trama (con varios *flashforwards* al momento de la captura de los Puccio en 1985). Así, la cadena nacional de Leopoldo F. Galtieri anunciando la rendición argentina en Malvinas, el 15 de junio de 1982, marca el comienzo cronológico de la narración y define el contexto inicial: el primer secuestro del clan Puccio (el 22 de julio de 1982) coincide con el debilitamiento de la dictadura y la decadencia del poder político de los militares, con quienes Arquímedes tenía lazos estrechos.

Luego, las imágenes de la asunción de Raúl Alfonsín en el Cabildo en diciembre de 1983 definen un cambio de época que tendrá repercusiones para los personajes. La excusa diegética para introducir estas imágenes es que Arquímedes mira los acontecimientos por TV. De esta manera, la televisión funciona dentro del film como fuente de *lo real*, como índice del contexto social.

En *El clan*, la pretensión de veracidad toma distancia de los postulados bazinianos: recuérdese que, para André Bazin, los cineastas que «creen en la realidad» tienden a evitar el montaje y a utilizar el plano secuencia (1990, p. 86). Sin embargo, el montaje –a cargo de Alejandro Carrillo Penovi y Pablo Trapero– desempeña un papel especialmente relevante en la construcción narrativa de la película. El relato no es lineal, sino que empieza por el final, con la irrupción de la policía en la casa del terror y la caída de los protagonistas. Durante toda la película, la narración vuelve una y otra vez a ese punto de partida: el de la caída. Esta estructura de sucesivos *flashforwards* define una narración fragmentaria, en la que resultan elididos algunos elementos que resultarían centrales en un relato más tradicional (por ejemplo, se omite la explicación de cómo los protagonistas son descubiertos).

La estructura no lineal resulta funcional a una trama en la que buena parte del público ya conoce los acontecimientos y el desenlace: no se trata entonces de generar suspenso acerca del destino final de los protagonistas (al menos para un espectador argentino, es sabido de antemano que Arquímedes y Alejandro son capturados y condenados por la Justicia). Trapero aborda el desafío de narrar un caso policial sin misterio, a partir de hechos conocidos: la administración de la información resulta uno de los desafíos centrales a la hora de contar esta historia.

La música adquiere un valor expresivo fundamental y desempeña un rol crucial en la definición del tono del film. Con resonancias del cine de Martin Scorsese, en *El clan* la música imprime un tono irónico a la acción y aligera el drama, en línea con el debilitamiento del suspenso establecido por el montaje y por las propias condiciones de la biopic. La elección de la banda sonora contribuye a la construcción de época –se trata, en casi todos los casos, de canciones de los años 70– y propone un diálogo ambiguo con la diégesis.

En algunas secuencias suena música alegre y despreocupada mientras vemos imágenes de violencia. En otros casos, la canción elegida aporta información sobre la trama: por ejemplo, “Sunny Afternoon” (1966) de The Kinks, habla de alguien a quien le gusta vivir una vida de lujos pero se ha quedado sin nada. Esa canción suena en dos escenas clave, que definen el destino de Alejandro: en la antesala del primer secuestro, y en su salto al vacío en Tribunales (esa repetición nos remite al primer secuestro y parece marcar, por lo tanto, que Alejandro “muere” cuando queda involucrado en los planes de su padre). Otras elecciones, en cambio, subrayan la interpretación de los acontecimientos: es el caso de “Encuentro con el diablo” (1980) de Serú

Girán, que se escucha al final, proponiendo la identificación entre Arquímedes y el mal absoluto.

La dictadura revisitada

Entre las imágenes de archivo, *El clan* incorpora fragmentos de dos películas argentinas emblemáticas de la década de 1980: *Darse cuenta* (1984), de Alejandro Doria, y *En retirada* (1984), de Juan Carlos Desanzo. Las dos películas transcurren, como la que nos ocupa, entre los últimos años de la dictadura cívico-militar y el retorno de la democracia. *En retirada* tiene afinidades temáticas más evidentes con el film de Trapero: cuenta la historia del Oso (Rodolfo Ranni), un hombre que participó de los grupos de tareas del Proceso y, con la vuelta de la democracia, se queda sin trabajo. El título del film alude a la situación del Oso y sus antiguos socios, quienes –como Arquímedes y sus secuaces– se encuentran *en retirada* tras la caída de la dictadura.

Ambos largometrajes son representativos de lo que se ha denominado el «cine de los ochenta», con que el que el Nuevo Cine Argentino –incluyendo el cine de Trapero– habría venido a romper, según las lecturas críticas más canónicas (Horacio Bernardes, Diego Lerer y Sergio Wolf, 2002; Aguilar, 2010; Jens Andermann, 2015; entre otros). Sin embargo, la inclusión de estos guiños a los films de Doria y Desanzo parece señalar, más bien, la existencia de continuidades entre el «cine de los ochenta» y el cine argentino contemporáneo, según lo advierte Nicolás Suárez (2018, p. 50).

En efecto, la dictadura constituye un núcleo traumático de la historia nacional que ha sido objeto recurrente de interés para el cine, la literatura y las demás artes en la Argentina. Al abordar este período histórico, extensamente transitado por el cine nacional, *El clan* realiza un desplazamiento: la película cuestiona la idea de que 10 de diciembre de 1983 implicó una ruptura total en la Historia argentina y el inicio de un período radicalmente nuevo, sin conexiones con el pasado inmediato –y, podríamos agregar, con el presente–.

La biografía de Arquímedes Puccio puede leerse como la historia de un oportunista: ese oportunismo no es solo una decisión individual, sino la consecuencia de la corrosión de la ley y del debilitamiento de las instituciones que regulan la convivencia social, condiciones que forman parte de lo que Rodolfo Fogwill llamó tempranamente «la herencia cultural del Proceso» (1984). Con esa expresión Fogwill titula un célebre ensayo publicado en 1984 en *El Porteño*, en

el que subraya la permeabilidad entre democracia y dictadura. Allí Fogwill cuestiona que el «Proceso» se haya clausurado completamente en 1983, y advierte sobre las continuidades económicas y sociales entre la dictadura cívico-militar y la democracia alfonsinista.

El clan presenta la actividad de los Puccio como un elemento que traza una continuidad entre ambas etapas políticas: la única diferencia es que ahora el “negocio” se ha privatizado y ya no se secuestra para el Estado, sino en beneficio propio. El film marca varias veces la conexión de Arquímedes con el poder militar. Puccio es, como el Oso en la película de Desanzo, un personaje en retirada que, sin embargo, encuentra la manera de “reinventarse” en el nuevo contexto democrático.

Otro elemento de continuidad, que también se prolonga hasta el presente, tiene que ver con el discurso de los medios de comunicación: los personajes escuchan en la radio noticias sobre fuga de divisas y la firma de un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional; elementos que producen un efecto de eterno retorno para cualquier espectador argentino (los acuerdos con el FMI han ocupado la agenda mediática en los 70, en los 80, en los 90, en el 2000, en 2018...).

En definitiva, los Puccio funcionan como una metonimia de los actores sociales que se enriquecieron con la dictadura, es decir, que encontraron en el gobierno militar una oportunidad de negocio mientras las grandes mayorías sufrían empobrecimiento y represión. El enriquecimiento de esos actores –ciertas familias, corporaciones nacionales y multinacionales– constituye otro factor de continuidad entre dictadura y democracia: todos ellos persisten, a más de cuarenta años del golpe, entre los principales agentes de poder de la democracia.

Conclusiones

En el cine de Trapero, la violencia suele aparecer como un fenómeno normal de la vida social. En *El clan*, esa naturalización desdibuja las fronteras entre dictadura y democracia: la familia Puccio, percibida como una “familia normal” por sus vecinos hasta el día de la detención, escenifica uno de los modos en que la violencia de la última dictadura cívico militar permeó la vida cotidiana y continuó durante los (primeros) años de la democracia.

Los lazos del clan con los militares muestran que el caso Puccio debe ser leído no solo en clave policial, como una anomalía o una desviación de la cotidianidad, sino más bien como el emergente de unas condiciones sociales: las de la Argentina en los años de la dictadura y la

primavera democrática. En términos del propio Trapero: «Los Puccio son el síntoma de una sociedad enferma» (cit. en Nicolás Lucca, 2015).

De esta manera, la biopic le permite a Trapero dar cuenta de un momento histórico a partir de un relato singular: el de la familia Puccio y sus “negocios” a comienzos de la década de 1980, atravesados por la transición entre dictadura y democracia. La película retoma un caso policial que dejó una huella significativa en la memoria colectiva, huella que probablemente resultó determinante en el gran éxito de público tanto del film como de la serie estrenados en 2015.

La biopic es un género híbrido (Robinson, 2016: 7), siempre cruzado con otros géneros: frente al desafío de construir una película policial basada en hechos mayormente conocidos por el público nacional, Trapero construye un thriller con elementos de melodrama. Es este segundo género el que le ofrece las mayores oportunidades de invención, desplazando el interés desde los crímenes hacia el vínculo entre Arquímedes y su hijo Alejandro. El film parece así ofrecer acceso a un terreno vedado: el de la intimidad de los Puccio, la otra cara de la familia que los medios de comunicación no habían mostrado antes.

Lejos de *psicologizar* o de *privatizar* los acontecimientos históricos –acusaciones dirigidas habitualmente al género biográfico–, *El clan* politiza la esfera privada de la familia y exhibe los resortes privados que han sostenido un poder configurado mediante la violencia y la corrosión de la ley. En este sentido, se trata de una película de época que interpela a la actualidad y que reclama –a partir de la selección de imágenes de archivo y de los propios discursos de los personajes– ser leída en clave política.

El clan se inscribe expresamente en la extensa tradición del cine argentino sobre la dictadura y, en particular, reconoce sus filiaciones con el cine de los 80, habitualmente despreciado por la misma crítica que entronizó al NCA. De esta manera, la película de Trapero invita a repensar varios de los rasgos asignados al movimiento de renovación que él mismo ha protagonizado desde fines de los años 90. A la vez que formula esa invitación a la crítica cinematográfica y a los estudios audiovisuales, *El clan* encuentra algo diferente para decir en relación con el período más traumático de la historia reciente, cuyas consecuencias aún reverberan sobre el presente.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bernardes, H.; Lerer, D.; Wolf, S. (eds.) (2002). *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka.
- Bingham, D. (2010). *Whose Lives are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Clover, J. (2009). Based on Actual Events. *Film Quarterly*, Vol. 62, N° 3, pp. 8-9.
- Custen, G. (1992). *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Dillon, A. (2020). La poética de Pablo Trapero: impotencia, catábasis y corrosión de la ley. *Fotocinema*, N° 21, pp. 353-372. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10015>
- Fogwill, R. (1984). La herencia cultural del proceso. Recuperado de: <http://nohacemosfalta.blogspot.com/2010/05/la-herencia-cultural-del-proceso.html>
- Gómez, S. (2015). «A veces sentía cierto agobio emocional». *El Tiempo*, 18/10/2015. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16406741>
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (2015). *Anuario 2015 de la industria cinematográfica y audiovisual argentina*. Recuperado de: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_publicaciones.php
- Kafka, F. (2010). *Carta al padre*. Traducción de Carlos Correás. Buenos Aires: Leviatán.
- Lucca, N. (2015). Trapero: «Los Puccio son el síntoma de una sociedad enferma». En *Perfil*, 24/08/2015. Recuperado de: <https://noticias.perfil.com/2015/08/24/trapero-los-puccio-son-el-sintoma-de-una-sociedad-enferma/>
- Lyotard, J. F. (1989). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires: Teorema.

- Miccio, J. (2015). De regreso: *El clan*. *Hacerse la Crítica*. Recuperado de: <https://www.hacerselacritica.com/de-regreso-el-clan-por-jose-miccio/>
- Musaluppi, H. (2016). Tensiones. (Veinticinco años de Nuevo Cine Argentino). *Revista de Cine*, N° 3, pp. 99-107, Universidad del Cine.
- Palacios, R. (2015). *El clan Puccio. La historia definitiva*. Buenos Aires: Planeta.
- Pécora, P. (2015). Pablo Trapero buscó ser «muy fiel» a la historia real de los crímenes de los Puccio en *El clan*. *Télam*, 10/07/2015. Recuperado de: <http://www.telam.com.ar/notas/201507/112248-cine-pablo-trapero-crimenes-puccio-el-clan.php>
- Polaschek, B. (2013). *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*. London: Palgrave Macmillan.
- Prividera, N. (2016). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos.
- Robinson, M. (2016). *Mapping the British Biopic: Evolution, Conventions, Reception and Masculinities* (Tesis de doctorado). University of the West of England.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Suárez, N. (2018). El “cine de los ochenta”. En Bernini, Emilio (ed.). *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*, pp. 45-58. Buenos Aires: EUFyL.