

LA CUESTIÓN DE LA ORALIDAD EN EL CINE ARGENTINO DE LOS ÚLTIMOS AÑOS.

Oswaldo Beker.
Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

“Cuando el cine alcanzó la palabra, lo problemático no fue el texto (el cine mudo ya lo había integrado mediante el procedimiento increíblemente espurio, todo hay que decirlo, de los intertítulos) sino la voz en cuanto presencia, expresión o mutismo; la voz en cuanto ser, doble, sombra de la imagen; en cuanto poder, la voz en cuanto amenaza de perdición para el cine.”

Michel Chion¹

En lo que a la oralidad atañe, en alusión a los tiempos antiguos, se habla, estrictamente, de los estudios que se han hecho sobre la *Retórica* en un doble sentido. Por un lado, Anaxímenes de Lámpsaco², en su *Retórica a Alejandro*, da una serie de prescripciones sobre el modo de hablar de forma elocuente, esto es, se refería más de manera particular a un sentido estético en el uso de la palabra. Por otro lado, Aristóteles, en su clásico *Retórica*³, plantea la cuestión de modo más filosófico en el momento en que aborda temáticas tales como las observaciones sobre la lógica modal, la importancia de los argumentos inductivos o la enunciación de su famoso principio de no contradicción. En el siglo pasado, Walter Ong es el autor al que siempre se hace referencia al momento de abordar la temática de la oralidad. Ong desmitifica la supuesta superioridad de su práctica a favor de la escritura. Su libro, *Oralidad y Escritura*⁴, propone que el habla es la raíz del lenguaje escrito. El reconocido ensayista, asimismo, postula una clasificación que se vincula con la existencia de dos tipos de Oralidad: una primaria y otra secundaria. La primera de ellas se liga con la idea de la comunicación que se suscita en las culturas que no conocen la escritura ni la impresión. La Oralidad Secundaria es la forma de comunicación de aquellos que sí conocen la escritura, la impresión y otros nuevos formatos, tales como el teléfono, la televisión, la radio o el hipertexto. Nuestro trabajo aquí precisamente se focaliza en lo que Ong contemplaría como Oralidad Secundaria, pues esta idea, en principio, se relacionaría con un modo particular de representación en el lenguaje audiovisual (más fundamentalmente con un corpus preciso que son algunas de las producciones argentinas de los últimos veinte años). Retomando las tesis de Ong, en su defensa de la Oralidad, se recalca el origen fundamentalmente oral del lenguaje a partir de la existencia de un pensamiento que se relaciona de modo articulado con el sonido o la idea de que el lenguaje existe como hablado u oído independientemente de la escritura. Por otro lado, la escritura, en su aparición, no redujo a la Oralidad sino que la intensificó organizando sus principios. La Sociolingüística, por su parte (rama de la lingüística, más específica, que se detiene en la consideración de las influencias que los entornos sociales ejercen sobre el uso del lenguaje), se ha ocupado, entre otras temáticas interesantes, del fenómeno por el cual una lengua puede llegar a presentar distintas variedades (dichas variedades reciben el nombre de *dialectos*) en las distintas regiones en las que se usa. Pero también ha sido su objeto de estudio el uso de la lengua cambiante de un grupo social a otro: en tal caso se habla de la presencia de diversos sociolectos. De todos modos, existen varios tipos de “lectos”; según sea el entorno témporo-espacial en que se utilice la lengua:

¹ Chion, 2004: De todas las caracterizaciones vertidas en este acápite por este teórico francés del sonido en el audiovisual, me gustaría rescatar la que tiene que ver con el sonido como elemento determinante de ostentador de un *poder* significativo en el conjunto de un texto cinematográfico.

² Anaxímenes de Lámpsaco, 2005.

³ Aristóteles, 1998.

⁴ Ong, 1999.

acrolecos (uso de la lengua es estratos de alto poder cultural y adquisitivo), mesolecos (variación lingüística empleada en grupos sociales *desfavorecidos*), idiolectos (forma de hablar característica de cualquier persona más allá de todo factor incidente), sociolectos (estrictamente, ya que no es una generalización sino una de las formas de clasificación, se refiere a la variedad lingüística usada por una clase social determinada), cronolecos (uso de la lengua que se ve influida por la edad del hablante), tecnolecos (forma lingüística que depende de la pertinencia profesional del que hable), etcétera. Por último, en su artículo “Lógica y Conversación”, Grice aborda la interacción oral como un fenómeno social que comporta ciertas reglas definidas a las que los hablantes han de respetar o no según sean las circunstancias de esa situación comunicativa (en rigor de la verdad, Grice llega a la conclusión de que en reiteradas oportunidades, las más de las veces, se transgreden esas normativas en el habla cotidiana). Antes que lenguaje, Grice sostiene que una conversación es, más bien, una cooperación entre dos individuos que codifican y decodifican de acuerdo a un contexto témporo-espacial dado. Esa cooperación obedece a un principio que el filósofo británico resume en la siguiente instrucción: “Haga usted su contribución a la conversación tal y como lo exige, en el estadio en que tenga lugar, el propósito o la dirección del intercambio que usted sostenga”. Luego de establecido este principio, Grice formula sus conocidas cuatro máximas (aquí no nos detendremos a caracterizarlas) que rigen toda conversación: las de cantidad, calidad, modo y relevancia.

Dejando de lado lo referido a las teorizaciones sobre el habla, sobre la oralidad, y efectuando una lectura sobre lo que se ha dicho sobre ella como elemento presente en el cine argentino de los últimos años, encontraremos que, por ejemplo, en la compilación hecha por María Paulinelli, *Poéticas en el Cine Argentino 1995-2005*, Mariano Barsotti sostiene que, a diferencia de una verborragia que provocaba que la acción fuera sustituida por la palabra, la obra de Israel Adrián Caetano recupera el peso de los cuerpos en detrimento de las diversas posibles elocuciones. Agrega que la palabra no toma el lugar de la acción, que tranquilamente “es registrada en su transcurrir”⁵. Javier Porta Fouz, por su parte, en la compilación hecha por Jaime Pena y que lleva por nombre *Historias Extraordinarias. Nuevo Cine Argentino. 1999-2008*, tiene un artículo, “El minimalismo como camino del cine argentino nacido en los noventa”⁶, en donde asegura que un film de Héctor Olivera, *Una sombra ya pronto serás*, marca un hito en la historiografía nacional por cuanto una enorme cantidad de producciones posteriores intentaron alejarse estilísticamente de ella puesto que, entre otros recursos artificiosos (música omnipresente, fotografía antirrealista, impostación actoral), había actores “gritando, vociferando diálogos que encapsulaban ideas generales sobre la Argentina y su historia”. A su vez, en la misma compilación, hay un artículo de Diego Trerotola, “Martín Rejtman: la estética del valor justo”⁷, en donde el autor dice que los personajes de este cineasta se caracterizan por una notoria parquedad: “Cuando el personaje dice algo, no lo hace severamente, suavemente, sinceramente, irónicamente, etc., él sólo lo dice, el verbo está rapado, sin pelos en el lenguaje”. Estas tres visiones puntuales se corresponden con un aspecto que no es menor en el cine: el componente de las voces humanas dentro de la banda de sonido. Pues bien, se vuelve preciso indagar sobre ciertas características en torno a la oralidad en algunas películas argentinas que han sido realizadas desde 1995 hasta la fecha, en particular, y en el cine nacional de la última década y media, en general, puesto que vemos allí que subyace una temática que se enmarca bajo las problemáticas ligadas al realismo y que muchas veces se constituye en un nudo polémico.

⁵ Barsotti, 2005.

⁶ Porta Fouz, 2009.

⁷ Trerotola, 2009.

En *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*⁸, Gonzalo Aguilar concluye que *Bolivia*, de Adrián Caetano, presenta a la injuria como un modo de rotular al otro. Evidentemente, esa injuria es canalizada por voces que cruzan espacios populares (el bar, la calle) y que sirven para la diáda proyección/identificación de los distintos personajes que circulan en la historia. Por otra parte, esas injurias, legítimos actos performativos, son vehiculizadas por voces que sirven para la construcción del clima y del contexto: “Dejá de romper las bolas, negra”, “Negro muerto de hambre, cagón”. Junto con las imágenes, Aguilar sostiene que, con las palabras, *Bolivia* permite ver una realidad particular, la de los inmigrantes, y la subsiguiente discriminación que se genera hacia ellos, y que, en definitiva, esto forma parte de un mundo invisible más allá de que se gesticule por todos lados en la ciudad de Buenos Aires. Esa injuria que se va abriendo paulatinamente entre los diálogos es una marca presente en varios de los textos fílmicos del cine argentino contemporáneo, y delata la “necesidad” de registrar un habla rústica, corriente, distante de un tono altisonante y visiblemente guionado. Lejos de las injurias pero cerca del volumen empleado, resuenan frases del personaje principal de otra realización ya canónica, *Mundo Grúa*. El Rulo y sus ocasionales interlocutores profieren frases del tipo: “Yo laburo todos los días”, “Ahora, con el quilombo que tenemos, no tengo ánimos de andar contando”, lo que hace originar un clima particular a la historia. Ya no se trata del acartonamiento de, como veíamos antes, *Una sombra ya prontó serás*. Más bien, en ambas producciones se percibe un habla “natural”, como “realista”. Esta es, en principio, a *grosso modo*, una de las características relevantes del denominado Nuevo Cine Argentino⁹. Podrá establecerse esa distinción sin riesgo de caer en incoherencias siempre y cuando se contemplen excepciones. El comienzo de *Silvia Prieto* podría incluirse en este grupo. El personaje principal afirma, al principio, y de manera contundente, que “nada iba a volver a ser como antes”. A todas luces, este arranque de película hace que *Silvia Prieto* se aparte de lo que estábamos considerando más arriba. De todos modos, habrá que conceder que, avanzado el relato, de forma constante hay parlamentos aparentemente espontáneos, articulados en un habla cotidiana que se aleja del uso adornado en los discursos. Así que, como vemos, lo excepcional queda relegado y se produce un retorno a lo estipulado como regla.

Emilio Bernini, en el número cuatro de la revista *Kilómetro 111*, publicó un artículo al que llamó “Un proyecto inconcluso”¹⁰. Allí argumenta que la oralidad del último cine argentino se distanció de modo ostensible del realizado en la década del 60 y ha experimentado una vuelta al gesto populista y criollista de los años treinta. “El realismo contemporáneo exagera la realidad, para encontrar en su registro una eficacia de representación”, dice Bernini. Para ilustrar estas palabras, el autor cita títulos de películas que ya muestran un grado de vehemencia sin necesidad de adentrarse en sus imágenes: *Pizza, Birra, Faso* y *El Bonaerense*. El primero ostenta significantes propios de un mundo lumpen en melodiosa enumeración. El segundo ya esconde detrás de sí un universo signado por la corrupción y la violencia urbana. El cine previo a este escondía, camuflaba o esquivaba este “realismo lingüístico” que ahora se vuelve notorio. La propia jerga de los marginados constituye un código que irrumpe en la escena del cine nacional. Los discursos, más que los actos, están presentes con virulencia, articulados en amenazas, vocativos, insultos gratuitos, o, como decíamos, siguiendo a Aguilar, para *Bolivia*, frases soeces, injuriosas. La violencia discursiva es

⁸ Aguilar, 2006.

⁹ En Del Coto, 2006, se revisan los motivos de la construcción de la denominación que los metadiscursos, tanto de la prensa especializada como de aquella que no lo es, realizan cuando abordan textos cinematográficos nacionales del período que se inicia con los primeros años de la década del 90.

¹⁰ Bernini, 2003.

útil, al decir de Van Dijk, al racismo, la xenofobia, la homofobia o la misoginia¹¹. El realismo lingüístico singulariza este cine. Reiteremos: la generalización no supone una totalidad, más allá de que esta característica central representa una renovación para el cine en lo que a su lengua respecta. El retorno al lenguaje hablado nada tiene que ver con aquella habla neutra, que era verborrágica, como detentadora de la verdad. Las palabras no eran dichas: más bien eran declamadas (a juzgar por el tono de voz empleado: un tono de voz como exagerado): algo propio de los films en los sesenta y los setenta. En aquellas producciones, el voseo, en líneas generales, brillaba por su ausencia. El ¿lunfardo? que se advierte en *Pizza, Birra, Faso* hace reflexionar sobre el hecho de que, para acceder a ese micromundo, ya sea como espectador, ya sea si nos referimos a algún otro personaje de la historia configurada, se debe poseer un código que los personajes ostentan en todo momento. En *Silvia Prieto*, habría una construcción diferente por cuanto las distintas escenas pensadas por Martín Rejtman tienen a las conversaciones como centro, lo que hace artificioso, o poco realista, al estilo del director. Mientras que en el film de Caetano y Stagnaro, las voces son tomadas casi como ruidos, como sonido ambiente, en el de Rejtman, la historia está centrada en los diálogos, conversaciones recargadas, copiosas que atentarían contra cualquier principio de realismo. Las imágenes, aquí, están en función de los diálogos, lo que se combina con un efecto de inverosimilitud desencadenado por la verborragia y la banalidad en los contenidos de las conversaciones.

“Una novia errante”, dirigida y protagonizada por Ana Katz, es un film que ubicaremos bajo el rótulo de los “parlantes en exceso” menos por decisiones extrafílmicas que por cuestiones vinculadas a la intertextualidad. La historia (la de una joven desespechada en el medio de un viaje de vacaciones a la costa que intenta desesperadamente comunicarse vía telefónica con su novio) hace pensar rápidamente en el clásico de Jean Cocteau: “La voix humaine” (“La voz humana”). Esto es: se revela como una *conditio sine qua* non la necesidad de que haya “verborragia” en el personaje principal. Precisamente, esa novia abandonada apela al rasgo obsesivo de intentar conectarse con su pareja, pues para ello no cesa en digitar el número y dejar mensajes de voz. Si bien de a ratos parecería que con tamaño patrón reiterativo se apela a un recurso del orden de lo hiperbólico, de todos modos el gesto verosimilante en la desesperación no desentona con un clima más o menos risueño que se crea en la historia. Esa cuota de comicidad, dado el efecto que se genera, se correlaciona con el mutismo del otro personaje (el del novio, silente, encarnado por Daniel Hendler). Dicha asimetría en la capacidad verbal constituye el motor de la historia. Contrastan en el film los momentos de *horror vacui* que se corresponde con la locuacidad excesiva del personaje-actriz Ana y los instantes de silencio seguramente asociados al ritmo generado por el contexto espacial: el mar.

En el caso de otra directora como es Lucrecia Martel, que, según Marcos Vieytes es “la mujer del cuadro” o “la mujer del encuadre” (Pena, 2009), presenciamos un hecho particular puesto que sus hasta ahora tres films reconocidos -La ciénaga, La niña santa y La mujer sin cabeza- muestran historias que tienen lugar en el interior del país y no en Buenos Aires como sucede en la mayoría de las producciones del cine argentino. Este hecho provoca que sus películas abunden en frases, expresiones y vocablos extraños para el espectador porteño lo que genera que haya una “superficie” oral particular en su filmografía. Como suele suceder, el efecto de esta oralidad desencadena una mezcla de familiaridad -por tratarse de connacionales- y de ajenidad -por la presencia de ciertos tonos propios de determinadas provincias, por supuesto desde el punto de vista de un espectador porteño. Dicha presencia no se ajusta a un modelo que desee rescatar lo autóctono (algún sentido folclórico) sino que se explica en tanto Martel procuraría el delineamiento de una construcción estética. El efecto de ¿extrañamiento? que puedan generar sus films constituye uno de los propósitos en la ambientación de las historias de esta directora salteña.

¹¹ Van Dijk, 2007.

En “Mundo Grúa”, de Pablo Trapero, el Rulo es el personaje que se alza como principal protagonista, entre otras cosas porque ostenta una forma que poco tiene que ver con el costumbrismo y mucho con una nueva y original forma de hacer cine del director. En efecto, el Rulo, sujeto representativo -en el sentido de ser víctima- de muchos otros que padecían el cáncer social de un colosal desempleo a fines de los noventa, ostenta un modo de hablar que se corresponde tanto con una generación -a distancia de, por ejemplo, su hijo- como una pertenencia de grupo.

En *Pizza, Birra, Faso*, de Caetano y Stagnaro, el espacio urbano se despliega en extenso en su faceta marginal. Es la calle el lugar focalizado y el aura de la historia se traduce en el divagar y, por instantes, en el deseo de huir de la pobreza con ciertas maniobras *non sanctas*. En lo que al sonido atañe se perciben combinatorias a partir de la sucesión de diferentes secuencias: una emisora radial que va dando cuenta de las noticias matutinas o una serie de altisonantes ruidos provocados por los sonidos de ambulancias y patrulleros. Los personajes, acaso, principales, Córdoba y Sandra, en el instante del núcleo conflictivo de la historia, pasean por el puerto, y lo hacen en silencio. Son precisamente silencios como ese los que generan un efecto particular a lo largo de todo el film en lo que respecta a la oralidad puesto que se solapan con recurrentes instantes en que los diálogos, violentos muchos, escatológicos, aparentemente espontáneos, recargados de preguntas y respuestas (y frases imperativas) que aluden de lleno a las numerosas carencias que habitan la historia: “No me cagués” o “Si querés que vuelva, buscá un laburo como la gente”, dice Sandra, embarazada, a su hombre. No se puede dejar de contextualizar esta manera particular en el habla de la historia reciente de la Argentina, en general, y de la ciudad de Buenos Aires, en particular, puesto que los personajes pertenecen a esos sectores que han caído en desgracia dada la inseguridad, ya no callejera, sino económico-política que el país no ha dejado de mostrar en sus facetas más crueles. Amén de los insultos y quejas que, *mutatis mutandis*, tienen una intención muchas veces ligada a la solidaridad y a la preocupación por los otros, por los compañeros de la escasez, la oralidad tiene un tono monocrorde pues se advierte una sola esfera, la de los mismos personajes, estos chicos empujados a robar y que viven presas de un rencor continuado que se manifiesta en sus aseveraciones dispares: “Está agrandado porque consiguió trabajo”.

En referencia a un estudio crítico sobre “Un oso rojo”, Silvia Schwarzböck le hizo una entrevista a Adrián Caetano, su director, en donde el cineasta manifiesta diferentes ideas que no solamente pueden llegar a ser útiles y aplicables para sus distintas realizaciones sino que también se vuelven pertinentes para cualquier film de las últimas dos décadas en nuestro país. Caetano dice estar de acuerdo “con el cine antropológico” y Schwarzböck, en otra instancia del encuentro, asegura que (retomando al mismo Caetano) “los viejos directores del cine argentino no escuchan cómo habla la gente” y que, dada su estilística particular, “no pueden hacer que un personaje hable como habla alguien”. Pues bien, *Pizza, Birra, Faso* vino a romper este molde en el estilo y a instalar una nueva oralidad en nuestro cine, una más natural, más despojada, menos acartonada. Con dicho film, legítimo punto de inflexión en el cine argentino contemporáneo, se da inicio a un estilo que tiene que ver con la representación del universo de los jóvenes lúmpenes con su propia habla. Este fenómeno se da de manera paralela en ciertos textos audiovisuales televisivos: “Okupas” (programa en forma de serie transmitido por el aire del canal oficial) constituye acaso la ejemplificación paradigmática de esto que estamos hablando. Con ese tipo de oralidad, de a ratos, parecería que nos olvidamos de que frente a nuestros ojos hay una pantalla. Eso sí: se trata del registro de esa realidad particular vinculada a esos sectores marginales que, en otro momento, solo podrían haber sido escuchados en algún canal de noticias amarillistas. En términos de Bourdieu¹², los personajes en este film (y los de esos formatos televisivos que señalamos) poseen

¹² Bourdieu, 1985.

menos recursos para comunicarse. Esto es: poseen menor *capital lingüístico*. Los diálogos que se entablan en *Pizza, Birra, Faso* contribuyen ostensiblemente a esto que llamamos “realismo”. Solo es necesario detenerse un breve instante a la consideración del título del film, esa enumeración acotada de términos propios de esta oralidad marginal. El realismo de Caetano constituye su apuesta estética en la comunión existente entre la configuración de su universo diegético y el tipo de narración convencional al que estamos acostumbrados. Tanto en este film, como en “Un oso rojo” o en “Bolivia”, el espectador advierte que ya no nos toparemos ante un cine verborrágico sino que el recurso empleado es el de la parquedad, la presencia de la oralidad solamente cuando se vuelva estrictamente necesario.

“Antes de ponerme a escribir o decidir lo que voy a filmar, estudio un poco el territorio. Veo lo que hay en el lugar para ver qué puedo agarrar de ahí. Encontré que no podía agarrar nada del cine argentino. Ni las actuaciones, ni la puesta en escena, ni el montaje, ni el uso de la música. No hice ningún análisis, pero tenía la impresión de que el cine argentino no era contemporáneo. (...) Por ejemplo, nunca me gustaron los diálogos en el cine argentino.” Las declaraciones pertenecen a Martín Rejtman (en el momento en que se estrenó *Rapado*, en el mes de agosto de 1996) y presentan una serie de ideas cruciales en lo que respecta a la realización cinematográfica, en general, y en cuanto a la oralidad, en lo particular. En *Rapado*, precisamente, notamos una “estética despojada” en la mayor cantidad de las escenas. Sostiene Javier Porta Fouz que “el cine de Rejtman comenzará entonces al mínimo, al ras, con mínimos planteos, como una reacción contra las líneas dominantes del cine argentino en los ochenta y la primera mitad de los noventa”. Rejtman ha usado en su film estrategias que iban a contrapelo de lo acostumbrado hasta ese momento, entre ellos, un carácter poco artificioso en los intercambios dialógicos, en el habla. Parecería que los diversos personajes que desfilan por la historia están atravesados por un espíritu lacónico, desganado, desapasionado. Es notable la marcación de los actores en la producción del film: “Cuanto con menos ganas hables, mejor”, sería la advertencia. En efecto, es este tono el que se revela contrapuntístico frente al cine argentino anterior en donde se acostumbraba a vociferar juicios generales sobre la situación del país, con formas de denuncias argumentativas grandilocuentes. Es palpable en *Rapado* el hecho de que la oralidad es uno de los elementos reducidos a partir de la gran decisión rejtmaniana.

“Antes de que existiera el ‘nuevo cine argentino’, existía *Rapado*”, sostiene David Oubiña¹³. De hecho, la película es del año 1992, poco antes del estreno de *Historias Breves*, la considerada pionera del *Nuevo Cine Argentino*. El tratamiento de la historia apunta a convertir al relato en minimalista. Todo gira en torno del deseo del adolescente de cometer venganza por el robo de su moto, robando, a su vez, otra. Lucio tiene en su amigo Damián un *doppelgänger*: en ocasiones lo imita, aunque con suerte disímil. Los padres de Lucio son poco comunicativos y esto se verifica en los escasos diálogos familiares. La austeridad de la puesta en escena se corrobora en el film de principio a fin: austeridad en los espacios, en los diálogos. La economía es el pivote del tratamiento a juzgar por la ausencia de núcleos desestabilizadores con los que se haga trastabillar la línea diegética. La construcción del relato fílmico apunta a la lentitud, la impavidez, apuesta por la indiferencia, articula una atmósfera de aletargamiento, de neutralidad. Esto se genera a partir de un hiperlimitado empleo del montaje, de la música y de la iluminación, lo que nos lleva a pensar en la voluntad de que se genere en el espectador una actitud de contemplación de las largas escenas. Podríamos agregar: el espectador ve cómo los personajes piensan en silencio o en voz alta hasta que, tímidamente, aparecen, eso sí, a cuentagotas, una serie limitada de acciones. Ya en *Silvia Prieto*, Rejtman acude a una estrategia diferente para trabajar la oralidad en el film. Con esta película, uno se encuentra ante una historia cuyos personajes llevan adelante parlamentos bastante densos, en ocasiones

¹³ Oubiña, 2005.

verborrágicos. ¿Se trata de un recurso que se ubica en las antípodas al que practicó en *Rapado*? La respuesta es afirmativa, a todas luces.

En lo que atañe a las intervenciones dialógicas o a las voces de los personajes de la historia¹⁴, a diferencia de lo que ocurre en otros films de lo que se ha denominado “Nuevo Cine Argentino” en donde se postula la parquedad como elemento estilístico que predomina, y a diferencia además de otra producción de Perrone (*Ocho años después*¹⁵) en que los personajes dialogan todo el tiempo, en *La Mecha*, las conversaciones se dan de forma dosificada, es decir, solo en escasas secuencias. Lo que sí constituye algo de consideración es que semejantes conversaciones generan un efecto autenticante¹⁶ al emparentarse con un registro de la realidad “en bruto” (en lo que respecta al sonido directo pero también a los diálogos), recurso que caracteriza, entre otras particularidades, a ciertos films del Nuevo Cine Argentino (acaso *Pizza, Birra, Faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, de 1988, sea pionera y paradigmática en este sentido). Precisamente, este efecto autenticante de registro de las voces está presente en todo el relato, como, por ejemplo, en las escenas en que Don Galván efectúa los sucesivos pedidos, en los comentarios hechos por el remisero refiriendo a que “ya todo se tira, ya todo se sustituye”¹⁷, en el diálogo entablado entre Galván y el dueño de la camioneta, o entre Galván y el yerno (a la vez, estos casos entran en contraste con los momentos de absoluto silencio: Galván dándose cuenta de que la mecha no funciona, al comienzo de la historia, o en su caminata por el bosque, volviendo a su casa, al final). El aparente registro en directo del habla espontánea de los personajes abona a la idea de austeridad que mencionábamos más arriba pues se deduce poco –o nulo- trabajo de preparación actoral, hecho que se desprende de la estilística del autor y que se corresponde con otro ítem de su decálogo: “Tirar una sola toma, en caso extremo dos”¹⁸. La austeridad, en este sentido, se debe al contraste que *La Mecha* presenta con otro cine, más clásico, más comercial, en que hay un mayor cuidado en el parlamento de los personajes. Esto es: más bien se trata aquí de un tono despojado. Para decirlo en breve: o los personajes no hablan o, si hablan, es para hacerlo sobre cuestiones cotidianas, o coyunturales (la historia *per se* no da cuenta de hechos trascendentales o inquietantes¹⁹).

Esta forma en el habla, que se contrapone a un discurso adornado, este modo más corriente, apuesta por un realismo. Solamente es suficiente escuchar las primeras palabras del film para sostener esta idea: “Ta’ que los parió, no prende esto... ‘no quiere lola’...” (se queja Don Galván, en alusión a que la mecha del calentador se le descompuso). Esta manera espontánea, despojada, en las interacciones orales verbales no pretende convertirse en el motor para hacer avanzar la trama; más bien constituye un medio para delinear la personalidad de los diferentes personajes que, por humildes que sean, no son focalizados por Perrone como individuos “pintorescos” para el público cinéfilo sino que son, directamente, buena parte de su “universo artístico” y para eso solo hay que notar que Don Galván es un actor-personaje recurrente (además de *La Mecha*, apareció en *Late un Corazón* y en *La Navidad de*

¹⁴ En el presente trabajo no nos referiremos a la música puesto que su ausencia es total. En relación a esta ausencia, Brega, 2003, dice: “La habilidad de Perrone puede verse al dejar que la emotividad que provoca Galván nazca sin ningún tipo de inducción musical”.

¹⁵ Algunas ideas sobre este film fueron expuestas en Del Coto, Beker, 2008, en las IV Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, Universidad de La Plata.

¹⁶ Habrá que considerar que en *La Mecha* no se produce el “efecto de realidad” barthesiano por el que, para una película, se llevaría adelante una orquestación artística de detalles aparentemente no esenciales como garantes de “autenticidad” (Barthes, 2000).

¹⁷ Este comentario en la historia que, en principio, parece banal, da pie a otras reflexiones sobre la dimensión del Tiempo.

¹⁸ <http://www.raulperrone.com/decalogo/decalogo.htm>

¹⁹ Vale decir que el “motor” de *todo* el relato es el deseo, por parte de Don Galván, de encontrar una pieza de repuesto, una mecha, para su calentador.

*Ofelia y Galván*²⁰). Esta habla, cuyas palabras se refieren a situaciones comunes, concretas, y que lejos están de generar floridas metáforas, adopta la estructura de la monotonía, sin estridencias, sin variantes en la entonación. Esta escasez de tonos en la palabra por parte de los personajes se condice con la estrategia del punto de vista que se ejerce sobre Don Galván, anciano parco, parsimonioso, simple, austero; a través de él vamos viendo qué sucede, paso a paso, en esta *historia mínima* (mecha de calentador que deja de funcionar, pedido a vecino a que lo lleve en su camioneta al centro de Morón, avería de la camioneta, llegada en colectivo, fracaso en conseguir el repuesto en dos ferreterías y con un viejo vendedor, visita a la casa del yerno, malestar en negocio de los japoneses y recomposición, vuelta a su hogar, incidente en el bosque). La última escena también delinea estos personajes humildes: de una vieja radio se oye la voz pertinaz de un pastor evangélico que se refiere a la parábola del buen samaritano (“el corazón”..., “se nos abren los ojos”..., “el corazón se nos endurece”) mientras Ofelia y Galván, en silencio, escuchan al hombre mientras cenan, como si, inalterables, sumisos, respetaran la prédica religiosa²¹, al tiempo que comen ansiosamente unas hamburguesas.

Arriesguemos, tras el monitoreo en distintos casos de textos cinematográficos, la siguiente afirmación: Se ha producido un cambio determinante en la oralidad en el cine argentino de los últimos veinte años. Y ese cambio tiene que ver con la voluntad de autenticación de ese elemento fundamental en el hecho cinematográfico, la oralidad, en tanto y en cuanto es notorio el empleo de operaciones de puesta en discurso autenticantes que permiten asociar los fragmentos textuales cinematográficos con el régimen de lo ficcional. Para volver a nombrar algo del principio: en la Antigüedad se le daba importancia a la retórica entendida esta como “el arte del buen hablar”. Pues bien, podría decirse que con estas nuevas generaciones de realizadores se persigue un efecto que va más allá de lo artificioso (este trabajo ha intentado dar cuenta de ciertas estrategias que, para una mirada incauta, acaso se diluya bajo una mirada que se ciña a lo estético) y que se enlaza con recursos que se vuelven, a la hora del relevo y de la comparación, identificables fácilmente. Este puñado de estrategias se hacen constantes, recurrentes, por lo que diremos que se genera un efecto (autenticante) que usualmente está asociado con los documentales. Vayan estas líneas para verificar que el de la Oralidad es un elemento clave en esta nueva forma de hacer cine que ha poblado la pantalla nacional en las últimas dos décadas.

²⁰ *Late un Corazón*, no estrenada comercialmente, data del 2002. De un año después es *La Mecha. La Navidad de Ofelia y Galván* es del 2007.

²¹ Simétricamente, al comienzo de la película, la cámara, en un momento había subrayado la imagen de San José sosteniendo al niño Jesús en una mano y una vara de azucenas en la otra. Dicha imagen es un pequeño afiche colocado sobre una de las paredes del living de los Galván.

Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo (2006). *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ANAXÍMENES DE LÁMPSACO (2005). *Retórica a Alejandro*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1998). *Retórica*. Madrid: Alianza.
- BARSOTTI, Mariano (2005). "Un espacio, un tiempo, una forma de narrar: aproximación al cine de Adrián Caetano", en PAULINELLI, María, *Poéticas en el cine argentino*. Córdoba: Comunicarte Editorial.
- BARTHES, Roland (1998). "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- BEKER, Osvaldo y DEL COTO, María Rosa (2007), "De lo despojado: Notas sobre la transposición de Rapado, de Martín Rejtman". IV Jornadas de Investigadores en Arte y Arquitectura en Argentina, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 6-7 de Septiembre.
- BEKER, Osvaldo y DEL COTO, M. Rosa (2008), "Notas sobre *Ocho años después*, de Raúl Perrone". IV Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, 31 de Octubre.
- BERNINI, Emilio (2003). "Un proyecto inconcluso", en revista *Kilómetro 111*, número 4. Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre (1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- BREGA, Nazareno (2003). "Crítica de la película 'La Mecha'", en revista *El Amante*.
- CHION, Michel (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- DEL COTO, María Rosa (2006). "La construcción de la denominación Nuevo Cine Argentino en los metadiscursos de la prensa especializada y no especializada", en Actas del VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica (publicado en CD).
- ONG, Walter (1999). *Oralidad y Escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OUBIÑA, David (2005). "Martín Rejtman: el cine menguante" en *Martín Rejtman. Rapado, Silvia Prieto, Los Guantes Mágicos, Dolí vuelve a casa*. Buenos Aires: Colección Cine Malba.
- PAULINELLI, María (2005). *Poéticas en el cine argentino*. Córdoba: Comunicarte Editorial.
- PENA, Jaime (2009). *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino. 1999-2008*. Madrid: T&B Editores.
- PORTA FOUZ, Javier (2008). "El minimalismo como camino del cine argentino nacido en los noventa", en PENA, Jaime, *Historias Extraordinarias, Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores.

SCHWARZBÖCK, Silvia (2009). *Estudio crítico sobre Un Oso Rojo*. Buenos Aires: Picnic Editorial.

TREROTOLA, Diego (2008). "Martín Rejtman: la estética del valor justo", en PENA, Jaime, *Historias Extraordinarias, Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores.

VAN DIJK, Teun (2007). *Racismo y discurso en América Latina*. Barcelona: Gedisa.

VIEYTES, Marcos (2009). "Lucrecia Martel: La mujer del cuadro", en PENA, Jaime, *Historias Extraordinarias, Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores.

www.raulperrone.com