

El graduado y Relatos salvajes: dos miradas sociales
Sergio Navarro Mayorga
Arkadin (N.º 8), e008, agosto 2019. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe008>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

EL GRADUADO Y RELATOS SALVAJES: DOS MIRADAS SOCIALES

*The Graduate and Wild Tales:
Two Social Gazes*

SERGIO NAVARRO MAYORGA

sergio.navarro@uv.chile

Escuela de Cine. Facultad de Arquitectura. Universidad de Valparaíso. Chile

Recibido 18/2/2019 | Aceptado 2/5/2019

RESUMEN

Dos películas, a cincuenta años de distancia, pueden resumir el cambio de sociedad ocurrido. La primera es norteamericana, *El Graduado*; la segunda, argentina, *Relatos Salvajes*. En la primera, una sociedad opulenta quiere embarcar a sus jóvenes en el sistema con normas claramente establecidas y estos se rebelan al modelo. En la segunda, una sociedad de consumo bajo el signo del neoliberalismo hace perder la relación de solidaridad entre los ciudadanos, los enfrenta y los lleva a desconfiar del Estado. En esa situación, deciden tomar en sus manos y resolver ellos mismos los problemas que no han buscado, pero que demandan solución.

PALABRAS CLAVE

Cine; sociedad; respuesta social; espectador

ABSTRACT

Two films in a 50 years lapse can summarize a great society change. The first, *The Graduate*, an American film, the second is *Relatos Salvajes*, an argentinian film. In the first film, a wealthy society wants to insert its young people in the system, with clearly established norms, and young people rebels against the model. In the second film, a consumer society, under the sign of neoliberalism, loses the solidarity relationships among citizens, confronts them and leads them to distrust the State. In this situation, citizens decide to take action on their hands to solve problems that they have not sought, and that demand a solution.

KEYWORDS

Cinema; society; social response; spectatorship

Dos películas, una de 1967 y otra de 2014, transformadas en hitos, una en Estados Unidos y otra en Argentina, muestran críticamente a sus respectivas sociedades y épocas, basadas en propuestas innovadoras en lo formal. Creo encontrar ciertos paralelos en ambas, por ejemplo, escenas de matrimonio en cada una y una tendencia en lo narrativo a solucionar a través del delirio situaciones fuertemente normadas en lo social.

El Graduado (1967), de Mike Nichols, da cuenta de la sociedad postindustrial surgida después de la Segunda Guerra en Estados Unidos, convertida en la potencia dominante en occidente. En tanto *Relatos Salvajes* (2014), de Damian Szifron, se enfrenta con los residuos que entrega una sociedad neoliberal. Por los procedimientos y las estrategias empleadas ambos films parecen detentar, indirectamente, una misma actitud de malestar, de algo que huele mal en la sociedad, que estos entregan dando paso a brillantes exposiciones formales.

La primera parte de *El graduado* toma como estrategia narrativa la profundidad de campo, de gente que se pierde en el fondo o que viene del fondo, evitando tanto el plano/contraplano hegemónico en la comedia americana como los movimientos de cámaras siempre ampulosos. *El graduado* todavía tributa al querido análisis psicoanalítico, tan propio del cine de los años cuarenta, en particular el cine negro americano. Hay una escena onírica en la que Ben, su protagonista, tiene que verse con sus fantasmas de culpabilidad edípica. Por su parte, *Relatos Salvajes* —tributaria de los nuevos tiempos de desolación y de soledad— innova en los encuadres, algunos desde adentro de las cosas, algo como lo que hacía Raúl Ruiz al crear una estética que se desplaza de los encuadres dominantes, lo cual permite ver de forma nueva imágenes repetidas. Pero sin duda su principal innovación reside en presentar seis fragmentos de relatos que no se unen por una vinculación común, como sucedía en *Amores Perros* (2000), de Alejandro Gonzalez Iñárritu. Aquí cada relato es autónomo, con actores distintos; su estrategia es reunir relatos separados para constituir el macrorelato de un largometraje. Esta fragmentación narrativa es solidaria con la sensibilidad actual, en la que la realidad ha pasado a ser percibida fragmentariamente y en la que tampoco hay paciencia para visionar largas historias.

I

El Graduado, film basado en una novela de Charles Webb [1963] (1999), nos hace descubrir la situación de la clase acomodada y su conflicto con las jóvenes promesas. Su protagonista es un joven graduado universitario, Benjamin, que regresa a su casa para tener vacaciones. Sus amigos lo reciben triunfalmente, entre ellos, el matrimonio Robinson, amigos de sus padres desde hace años. El abrumado chico quiere deshacerse de las indicaciones que los adultos le entregan. Rechaza tanto el deseo de Mr. Robinson de que salga con su hija Elaine como las insinuaciones sexuales de Mrs. Robinson [Figura 1]. No obstante, Ben se reúne furtivamente en varias ocasiones con esta última, quien le prohíbe ver a su hija, y termina enamorado de Elaine. Cuando la relación Ben/Mrs. Robinson sale a la luz, Ben es repudiado por Elaine y se queda solo y abandonado. En este abandono se parece a los chicos de hoy que han aprendido a desconfiar de sus mayores y que deben lidiar con las presiones sociales, con lo que todo el mundo espera de ellos. Al final resuelve que solo hay un asunto que le interesa: luchar por ver a Elaine, expresarle sus sentimientos y quedarse con ella.

Los adultos americanos en los años sesenta vivieron la Segunda Guerra, terminada veinte años antes, e hicieron fortuna con la nueva realidad hegemónica en que se encontraba la industria norteamericana. La juventud todavía respetaba las normas conservadoras impuestas por sus padres, pero ello no significaba que las aceptasen. Se rebelan cuando ven que esas mismas normas los menoscaban como personas. El film muestra la preocupación de estos adultos por perpetuar su clase, tratando de que los chicos universitarios ocupen un sitio para el cual han sido designados. Pero lo que en realidad

termina por relatar es aquella corrupción moral de los adultos oculta en las buenas costumbres. En *El Graduado* nos parece descarado que Mrs. Robinson empuje a Ben a la cama, hasta el momento en que se descubre su fracaso como esposa y luego como mujer, el alcoholismo que la destruye y su oposición a que Ben conozca lo único puro que le queda, su hija Elaine.¹



Figura 1. Fotograma de *El Graduado* (1967). Mike Nichols

El Graduado adopta la estrategia de utilizar una combinatoria de planos fijos que generan profundidad de campo. Las idas al fondo y las venidas de fondo. Un ejemplo relevante es la primera escena de Ben con Mrs. Robinson en el cuarto de un hotel: su puesta construye una sensación claustrofóbica. El chico se defiende con toda su energía, con gran economía en la organización del espacio. Un encuadre moderno como la subjetiva de Ben sacando colgadores de un clóset, como un avance de la famosa escena de *Terciopelo Azul* (1986) que David Lynch filmará años más tarde, del chico escondido en el clóset observando la relación perversa de Denis Hopper. La segunda escena de hotel, que cerrará el ciclo de seducción de Mrs. Robinson, utiliza una notable puesta en escena de ambos en la oscuridad total, alternada con la plena presentación de la pareja. Se transforma en un estudio del claroscuro en el cine, bastante inédito, puesto que en los momentos oscuros solo escuchamos los diálogos siguiendo la confesión de Mrs. Robinson. La reacción de Ben, en cambio, se dará en la claridad de la situación, lo que incluye su ruptura.

Otra escena destacable, la piscina, centrada en el regalo de un equipo de inmersión para Ben, utiliza un plano subjetivo de lo que el protagonista ve a través de la escafandra, al tiempo que percibimos su respiración. El contexto de esta escena forma parte de la cultura proveniente de la exploración

¹ Doris Day rechazó encarnar el papel de Mrs. Robinson en orden a que el guion transgredía sus principios morales y atentaba contra su imagen de estrella cinematográfica.

espacial que se iniciaba en los años sesenta, con astronautas dentro de sus cascos con oxígeno. Un plano de excepción lo representa la subjetiva de Ben, que vemos por la espalda de Mrs. Robinson, en que él descubre alarmado a la mujer desnuda, *flash* reiterado varias veces. La escena onírica, donde Ben se imagina la situación edípica con sus padres viendo cómo él se acuesta con la mujer del socio paterno. El carácter edípico de la escena se explicita cuando Ben acostado se imagina a Mrs. Robinson abriéndole maternalmente la camisa, sin lujuria. La escena final, del matrimonio de Elaine, muestra una notable carrera de Ben que desde el fondo de la calle se acerca a la iglesia en un glorioso plano secuencia bajo un lente teleobjetivo que aplan su carrera y la hace más penosa. Fiel a su estética, este plano trabajado en profundidad representa el *leitmotiv* de la puesta en escena que utiliza Nichols. Frecuentemente un personaje queda en primer plano mientras en profundidad se desarrollan otras situaciones. Aquí Ben termina muy cerca de cámara. Todos estos recursos sirven para encontrar en el film un aire modernista, que hizo merecedor a Nichols de un Oscar como mejor director.

Más allá de su factura *El Graduado* asume en los primeros minutos un tono paródico en torno a las artes de la seducción: Mrs. Robinson recurre a todo su inventario discursivo, incluso trata rudamente a Ben, obligándolo a responder a sus pedidos. No se trata de la seducción reglamentada que todos esperamos, sino de una parodia de seducción, en la que Ben se ve desprovisto de todas las armas para resistirla. El resultado es altamente satírico frente a las normas de comportamientos esperables por parte del joven. Es memorable el momento en que Ben, citado por Mrs. Robinson, acude a un hotel a reservar por primera vez un cuarto. La forma paródica contagia todo el relato, pero es en la primera parte del film, antes que Ben decida salir con Elaine y pase a la fase de la postseducción, que esta forma funciona mejor. La forma paródica se manifiesta como aquella forma narrativa que ofrece un distanciamiento necesario entre el tema tratado y su público. Lo que buscaba *El Graduado* era mostrar las alienaciones presentes en la sociedad, la vacuidad en el núcleo social de las familias —que pretenden convertir al hijo graduado en un bufón para satisfacción de sus padres—, la vida fácil que le ofrecen a Ben, con el Alfa Romeo que le regala el padre y la segura inserción laboral que le prometen los amigos paternos. Se trata de una alienación que alcanza a la sociedad entera. Uno de los amigos del padre le dice a Ben: «Quiero decirte una palabra. Solamente te diré una palabra». «Lo escucho», le dice Ben. «¿Estas atento?». «Sí, señor». «Plásticos», sentencia el individuo. «Plásticos», repite Ben azorado. En esa palabra se resume todo el proyecto de vida que anida en un sector exitoso de la sociedad norteamericana en la época.

II

Un enfoque distinto es el que presenta *Relatos Salvajes* casi cincuenta años más tarde. En este film ya no se manifiesta el marcado conflicto generacional —o al menos se reduce a una historia, la del padre que intenta salvar al hijo que ha atropellado y muerto a un transeúnte—, pero sí la ola suicida de ciudadanos ofendidos por una sociedad que ya no escucha ni atiende, con realidades devorantes, que terminan en explosiones, ya sean físicas o emocionales.

Como en *El graduado*, en *Relatos Salvajes* también encontramos la experimentación formal como preocupación que va más allá de sus relatos. Desde el comienzo del film, en el aeropuerto, se siente una estética fotográfica renovada que golpea por sus audaces encuadres, con puntos de vista desde el interior, como cuando un personaje marca subjetivamente un teléfono público. Debemos adentrarnos en cada relato que propone la película para analizar cómo Szifron saca adelante estas seis historias que trazan un negro panorama de la sociedad actual y que decide llevar a un tono delirante. Todos los relatos parten de cierta normalidad y van derivando hacia un *impasse* social. El director no pretende convertirse en juez de estas realidades, su propuesta es remecer por el absurdo que representan, al mostrarse desprendidas de toda consistencia social. Según sus palabras, Szifron

(en Mesones Rojo, 2014) busca señalar a través de sus relatos «la difusa frontera que separa a la civilización de la barbarie [...] y [el] innegable placer de perder el control» (s. p.). Lo que viene a decir el director es: miren esta sociedad desfondada que lleva al delirio. De este modo, convierte este pretendido descomprometido film en una película tremendamente política. No hay cambios que ofrecer, pero sí alarmas que detonar.

En ambos films el argumento se despliega a partir de una sorpresa en las relaciones humanas, que descubre una realidad social oculta. En la escena inicial de *Relatos Salvajes* asistimos a una situación inusual: todos los pasajeros del avión tienen un vínculo con otro personaje, Pasternak, que no está entre ellos. Al comienzo se siente como algo inesperado, fantástico, pero luego alcanza el nivel del horror cuando la azafata informa que Pasternak es el comisario a bordo y que se ha encerrado en la cabina e impide la comunicación con los pilotos [Figura 2]. El pánico se apodera de los pasajeros que adivinan el propósito de Pasternak de estrellar el avión. Y el público descubre que la trama ya no parece fantástica, sino la horrorosa venganza de Pasternak con todos aquellos que le hicieron daño en su vida, incluyendo a sus padres que ven estrellarse el avión en su jardín.



Figura 2. Fotograma de *Relatos Salvajes* (2014). Damian Szifron

Otro caso de venganza, por manos interpósitas, lo representa un relato llamado *Las ratas*. Es la cocinera de un restaurante la que decide vengar a la garzona, quien ha reconocido a un cliente como aquel político corrompido que ha empobrecido a su familia y ha provocado el suicidio de su padre. Estamos en medio de una tormenta en un parador de una ruta, Cuenca, el cliente, con prepotencia humilla a la chica. La cocinera es una exconvicta que le sugiere a la chica envenenar al cliente facineroso y, como la chica no se decide, es ella la que toma la iniciativa. La situación se escapa de control, el veneno no ha hecho efecto pero ha logrado envenenar al hijo del político llegado inesperadamente a la cita. La cocinera optará por finalizar la venganza trezándose en un cuerpo a cuerpo con Cuenca y asesinandolo con un cuchillo de cocina. Lo que podría haberse presentado como un caso policial, termina en un caso de justicia hecha por sus propias manos.

En otros casos ya no se tratará de una venganza. Más bien de celos enfermizos, que el mismo Szifron revela haberlos tenidos. Si en *El graduado* asistimos a un matrimonio forzado para Elaine, desbaratado contra toda expectativa por el joven Ben —que llega a la iglesia donde se oficia el matrimonio, golpea los ventanales y termina escandalizando a los asistentes—, en *Relatos Salvajes* asistimos a otro tipo de escándalo. La recién casada ve a su flamante esposo, durante la fiesta de celebración, acercándose a una chica en forma seductora. Esto basta para que la esposa se des controle y desate una escena de celos, arranque con rumbo a la azotea y deje a los asistentes sumidos en la mayor incertidumbre. La chica pasará por una etapa suicida hasta que el esposo le dé satisfacción pública y la chica abandone sus celos. Si en *El graduado* se trataba de un caso en que el equilibrio social está en juego, en una sociedad fuertemente cohesionada, en *Relatos Salvajes* se tratará del equilibrio mental de su protagonista, en el contexto de la sociedad neoliberal, frente a la indiferencia colectiva que entrega la solución al acuerdo personal.

Dos de estos relatos son totalmente desquiciados, se encuentran protagonizados por automovilistas involucrados en situaciones inesperadas que han perdido toda forma de control. Se trata de gente exasperada por los desajustes que provoca una sociedad volcada al quehacer frenético y que ha perdido las formas de relacionarse con los otros. Personas exasperadas que no miden las consecuencias de sus actos y, si aún pudieran medirlas, ya no se reprimen por el hecho de estar sobrepasadas. Szifron tomará situaciones conflictivas de la cotidianidad a las que él mismo ha estado expuesto, en que se evita responder a las provocaciones para no escalar en agresiones.

Una de ellas ocurre en una apartada carretera argentina. Dos automovilistas se trenzan a golpes por el insulto de uno de ellos, que conduce un Audi, contra el otro, que en un viejo auto lo ha tratado de bloquear: «negro resentido». El incidente va a crecer cuando kilómetros más adelante se vuelvan a encontrar, ya que el conductor del Audi ha pinchado un neumático.³ El relato entra en el delirio descontrolado, de un conductor destrozando el coche, con su conductor parapetado en su interior. Del Audi que arremete contra el otro vehículo y lo arroja por un barranco. De un conductor que huye, pero también desbarranca y queda atrapado dentro del auto bajo la furia del demencial del segundo conductor. El desborde total del incidente no puede tener otro resultado que la demencia desatada del Audi encendido, que explota carbonizando a ambos conductores. Los espectadores coincidirán: se lo merecían.

En el otro relato automovilístico Szifron ampliará su espectro de personajes y tratará el caso de un exitoso profesional que, aun así, se ve envuelto en la ola demencial. Simon Fisher, ingeniero experto en explosivos, va rumbo al cumpleaños de su hija cuando debe detenerse y estacionar. Una vez realizada su gestión decide retomar su viaje, pero ve que su vehículo es remolcado por una grúa por mal estacionamiento. Fisher decide reclamar puesto que ignora la infracción que ha cometido. Aunque el frío tratamiento burocrático lo indigna, decide pagar la multa para estar con su hija. Es un día negro para Simón: su atraso desata la ira de su mujer que termina por pedirle el divorcio. Entonces, conocemos que el ingeniero ha decidido volver a la oficina de cobro al día siguiente y no dejar pasar esta situación que le ha costado la ruptura familiar. El relato se intensifica: la indignación se apodera del protagonista, que comienza a romper con un extintor el panel de vidrio tras el cual se protege el cobrador. Simón pierde su trabajo, luego pierde el juicio de tenencia compartida de su hija. La desolación del ingeniero ha llegado al paroxismo. En comparación con los personajes de otras historias, este puede ser uno de los pocos que conserva cierta cordura entre los protagonistas de los relatos. Se da tiempo para construir fríamente su respuesta dando una señal de alerta ciudadana. Coloca explosivos en su auto,

³ El relato dista mucho del cuento escrito años atrás por Julio Cortázar, *La autopista del sur* (1966), en que los conductores eran gentiles y aún dialogaban.

el que una vez más es arrastrado por mal estacionamiento hasta el frente de la repartición que cursa los partes. La explosión del vehículo remece a los medios de comunicación. Esta construcción medial demuestra que Simón, más que venganza, busca llamar la atención pública y pasar a ser un héroe urbano, convertido en *Bombita*. El relato refleja la indefección ciudadana en que se encuentra el individuo, desarmado ante las ciegas disposiciones que lo atormentan.

Por último, si existe un relato feroz es aquel de un chico que atropella y mata a una mujer embarazada, y luego huye. Se desata la ferocidad del padre del chico, que enterado del atropello no se preocupa por las consecuencias sociales ni por corregir al hijo, sino por urdir la forma de evitar a la justicia: comprará a su jardinero para que se autoinculpe. Junto con su abogado le proponen al trabajador asumir la responsabilidad del hecho a cambio de una cuantiosa cantidad de dinero. Pero la codicia contamina al abogado y al fiscal que investiga, quienes también demandan fuertes sumas de dinero. El caso se ha transformado en un gran negocio para todos los involucrados menos para el padre, que se siente arruinado, sobrepasado por las demandas. La historia se reajusta, el jardinero accede a seguir con el trato, sin saber que al final él será el único afectado, puesto que el plan se sale de control y el más débil de los conjurados termina asesinado en manos del marido de la víctima, que ha decidido hacer justicia por sus propias manos. Es la ferocidad de las instituciones corrompidas por la fuerza del dinero. Padre, hijo, jardinero, abogado y fiscal, todos caen bajo la férula de la corrupción y la codicia, que busca dejar en la impunidad un grave y cobarde delito. Pero también la justicia directa es puesta en tela de juicio, ya que se trata de una justicia ciega que actúa a manotazos cobrando la vida del ejecutor y no de los verdaderos culpables del delito.

III

Los dos films analizados rehúyen la crítica explícita, sin embargo, sus argumentos apuntan directamente a dolencias sociales provocadas, en uno de los casos, por la sociedad de la abundancia y, en el otro, por el neoliberalismo. Ambos han terminado por horadar toda solidaridad, la muerte de los ciudadanos. Mientras en *El Graduado* aún se conserva el marco de orden social, en *Relatos Salvajes* este marco ha estallado y ha dado paso a la violencia de la acción inmediata. Son dos épocas distintas y en la actual podemos observar el deterioro a que ha llevado el sistema neoliberal, que exacerba a los ciudadanos hasta el límite de la demencia. La posguerra todavía se apoyaba en la aceptación del funcionamiento de las industrias que generaban riquezas y ofrecían un futuro promisorio. Ahora todo ello se ha acabado, reemplazado por el abandono del ciudadano a su propia suerte, en medio de una sociedad que cambia a gran velocidad y sin que alcancemos a reponernos. Por eso, el film *Relatos salvajes* parece estar constituido por historias más rudas o, como Szifron las llama, *salvajes*. Ya no existe un discurso amable. El director ha logrado presentar esta rudeza con el distanciamiento del humor, recurso por el cual se presta a ser criticado de diletante. No obstante, Szifron no es el primero que utiliza la sátira para criticar la sociedad. Desde François Rabelais, en literatura, se ha manifestado la crítica frontal a las costumbres sociales, casi suicida, amparada en el distanciamiento que entrega el humor. Raúl Ruiz lo practicó en su films chilenos, antes de partir a Francia. El resultado es siempre el mismo: la acusación a los autores de falta de compromiso con las realidades sociales y políticas, el llamado a hacer un cine de denuncia directo. El éxito del film —aclamado también por la crítica— parece demostrar la justeza de la estrategia narrativa en el tratamiento de una temática que lo precisa.

Lo que distingue a *Relatos Salvajes* es su discurso por la desafección del individuo frente al Estado, que lo hace plenamente un relato contemporáneo, puesto que esta desafección es resultado directo del abandono que distingue al ciudadano en la actualidad. Podemos encontrar otros ejemplos, como el caso de *Matar a un hombre* (2013), del director chileno Alejandro Fernández. Jorge, un hombre

común, padre de dos hijos adolescentes, es asaltado por el delincuente más conocido del barrio. Su hijo decide encarar al ladrón para recuperar lo robado y recibe un disparo que lo deja gravemente herido. El delincuente es condenado a año y medio de prisión, y, al salir de la cárcel, empieza a acosar diariamente a la familia de Jorge. La víctima intenta que la policía lo ayude, pero al no conseguirlo, toma justicia por sus manos. Estos films muestran las consecuencias de la implantación de un régimen extremadamente individualista que entrega a los ciudadanos resolver problemas que ellos mismos no han creado. Esta exacerbación del abandono hace reaccionar violentamente al personaje desprotegido.

En *Relatos Salvajes* la rebeldía se ha transformado en indignación. Ya no hay buenos modales que guardar. El indignado se libera para protestar. El honesto ciudadano entra en la espiral de la violencia. Pasternak y Simón deciden no esperar más que la justicia opere, tanto como la cocinera del parador o el esposo de la mujer atropellada, que también *hacen* justicia. Están indignados por la magnitud de los hechos y desconfían de que la justicia pueda actuar. La indignación en los relatos de Szifron deriva en violencia paródica, como el hecho de estrellar un avión en la casa de los padres o hacer explotar un auto estacionado en plena vía pública. La parodia desatada en la carretera no conduce sino al exterminio de los pleiteos. Terminar los relatos a fuerza de explosiones limpias, sin medias tintas. La parodia, que se ha vuelto increíble, desmesurada, histriónica, reemplaza a la narración realista sin guardar el mínimo de verosimilitud que exigen los relatos clásicos. Es casi la trasposición literal de cuando uno le grita a otro: muérete. Es un deseo oculto de asesinato que anida en la impotencia, que aquí tiene un espacio para emerger convertido en hechos visibles. Como tampoco la corrupción utiliza buenos modales: se manifiesta en el político Cuenca que ha despojado a una familia de sus bienes y ha conducido al suicidio al padre de familia. La corrupción se ha convertido en la moral del espacio público que salta al espacio privado. Se manifiesta en el padre inescrupuloso que cree comprar a la justicia y así se mezcla con la codicia del abogado, del juez, pero también del jardinero. Szifron nos dice que la corrupción se ha generalizado bajo el impulso de la codicia neoliberal. De todo este desorden y apropiación ilícita surge la violencia paródica llevada al paroxismo lúdico en la propuesta del director.

IV

Lo que constituye la gran innovación narrativa en la propuesta de Szifron es una preocupación muy contemporánea: cómo se construyen los relatos en ausencia de metarrelatos. Nichols utilizaba aún una narrativa clásica que precisaba un despliegue regulado de los momentos privilegiados de su historia. Así, dividía el film en dos partes: la primera como trasgresión social producto de la seducción descarada de Mrs. Robinson y el daño producido, y una segunda parte en que Benjamin se rehacía y alcanzaba el objetivo de su motivación, Elaine. Nichols utilizaba 105 minutos para desarrollar sus acciones, que se cargaban paulatinamente de expectación. Szifron ya no requiere de discursos absolutos para contar el desquiciamiento generalizado. A partir de breves relatos construidos *in crescendo*, lleva las formas narrativas convencionales a un pronto reajuste en que terminan por estallar. Más allá de los finales abiertos o los otros sin conflicto central, *Relatos Salvajes* precisa de relatos abreviados —propios de una literatura menor kafkiana—, de bosquejos significativos para sacar adelante su cometido, al entender que la brevedad se sustenta en una sensibilidad de época. Para decantar el malestar social Szifron prefiere utilizar la economía de relato, recurrir a toda la eficacia narrativa que esta entrega. *Relatos salvajes* termina por renovar la antigua narración por episodios. Lo que *El Graduado* trata conjuntamente, *Relatos Salvajes* lo narra fragmentado. Lo que la fragmentación viene a decir es que estamos frente a un estado de disociación de la sociedad, donde un relato ha perdido toda conexión unitaria, ya no se puede vincular con otros —como sucedía con los films relatados por montaje paralelos—, sino que se desmembra en la autonomía y en la separación de un relato orgánico. Son relatos que caminan hacia finales disruptivos pero que también son redentores. Los finales abruptos dejan abierta la posibilidad de cambios sociales, al menos indirectamente.

A estos films ya no podemos clasificarlos en un género determinado, comedia o humor negro. Los géneros se rigen por reglas precisas de las que estas películas carecen. Por tanto pertenecen a una forma inclasificable de narración, donde la disrupción parece ser el modo indicado de cierre, apostando a un humor más corrosivo que negro, que se revela esperpéntico y que deriva rápidamente en un relato delirante sin solución de continuidad. *Relatos Salvajes* hace recordar el film de los hermanos Joel y Ethan Coen, *El gran Lebowski* (1998), por el tono negro de sus historias. Pero el film de los Coen es tributario de las historias de detective de Raymond Chandler, en particular *The Big Sleep* (1939), que incluye tres personajes centrales y constituye «una historia que se desplaza como un libro de Chandler, a través de diferentes partes de la ciudad y diferentes clases sociales» (Levine, 2000, p. 140). Las historias de *Relatos Salvajes*, en cambio, se limitan a relatar sucesos sin desarrollo de sus personajes.

Se tratan de films que podríamos llamar *Crítica social indirecta*, expresada mediante el funcionamiento de instituciones sociales como son la familia, el matrimonio, pero también por medio de conductas repudiables como la intolerancia, la relación venal, la corrupción moral, la indolencia colectiva y el automatismo conservador. Pablo Font (2013) expresa que en estos personajes: «Sus conductas mantienen una lógica real dentro del contexto en que se presentan, contrariamente a otras ficciones en donde los personajes sobrepasan demasiado la locura de la situación y pierden credibilidad» (s. p.).

En el lapso de cincuenta años dos films expresan una misma frustración social que busca ser expuesta: se acercan a la realidad social a través del sarcasmo convertido en el medio adecuado para señalar un malestar, prefieren la exposición política indirecta, y ambos realizadores se encuentran sostenidos, a su manera, por una misma fe en la renovación formal de la escritura del cine.

REFERENCIAS

- Coen, E. y Coen, J. (1998). *El Gran Lebowski* [Película]. Estados Unidos: Working Title Films.
- Fernández, A. (2013). *Matar a un hombre* [Película]. Chile: El Remanso.
- Font, P. (22 de marzo de 2013). Damián Szifron vuelve al cine con *Relatos Salvajes*. *Haciendo Cine*. Recuperado de <http://www.haciendocine.com.ar/node/41012>
- González Iñarritu, A. (Director). (2000). *Amores perros* [Película]. México: Altavista Films, Zeta Films.
- Levine, J. (2000). The Coen Brothers: The Story of Two American Filmmakers [Los hermanos Coen: la historia de dos cineastas estadounidenses]. *ECW Press*, p. 140.
- Lynch, D. (Director). (1986). *Terciopelo Azul* [Película]. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.
- Mesones Rojo, G. (17 de octubre de 2014). *Relatos salvajes* (2014): el placer de perder el control. Recuperado de <http://www.thescifiworld.com/LA/index.php/23-relatos-salvajes-2014-el-placer-de-perder-el-control>
- Nichols, M. (Director). (1967). *El Graduado* [Película]. Estados Unidos: Mike Nichols/Lawrence Turman Productions.
- Szifron, D. (Director). (2014). *Relatos Salvajes* [Película]. Argentina: Kramer & Sigman Films, El Deseo, Telefe, Corner Contenidos.
- Webb, C. [1963] (1999). *El Graduado*. Barcelona, España: Ediciones B.