

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La larga espera sudamericana: los usos del tiempo en “Whisky”, “Hamaca Paraguaya” y “El Custodio”.

Lattanzi, Juan Pablo (UBA).

Cita:

Lattanzi, Juan Pablo (UBA). (2007). *La larga espera sudamericana: los usos del tiempo en “Whisky”, “Hamaca Paraguaya” y “El Custodio”*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/447>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007**

Título: La larga espera sudamericana: los usos del tiempo en “Whisky”, “Hamaca Paraguaya” y “El Custodio”.

Mesa Temática Abierta: N° 52:Imaginando lo Social: la Historia y sus representaciones en el Cine.

Universidad, Facultad y Dependencia: Facultad de Filosofía y Letras, Lic. en Artes, Universidad de Buenos Aires. Instituto de Artes del Espectáculo.

Autor: Juan Pablo Lattanzi, Alumno, investigador.

Dirección: Anchorena 1736, 8 “A”.

Teléfono: 4823 1542 / 15 6 656 1759

E – mail: jplattanz@hotmail.com, gutentag24@yahoo.com.ar

Juan Pablo Lattanzi

La larga espera sudamericana: los usos del tiempo en “Whisky”, “Hamaca Paraguaya” y “El Custodio”.

Whisky (Uruguay, Rebella / Stoll , 2005), Jacobo es un hombre que parece ya nada esperar de la vida. Es propietario de una fábrica de medias en una Montevideo venida a menos. Una Montevideo donde todo parece estar detenido en el tiempo. Su rutina se repite día a día desde que desayuna el café en el mismo bar de siempre hasta que cierra la fábrica. Lo mismo le ocurre a su secretaria y principal operaria de la empresa. La relación entre estos dos personajes es absolutamente fría y se limita al trato de las formalidades laborales. Un día su hermano Hermann, quien desde hace mucho tiempo vive en Brasil, avisa que volverá de visita. Esta situación origina que la secretaria se mude a vivir a la casa de su jefe, simulando ser su esposa. La llegada del hermano – viajero parece traer aires frescos a la monotonía de este mundo. Así les propone a la pareja hacer un viaje de recreación. En el viaje algo parece modificarse en la secretaria. No ocurre lo mismo con Jacobo quien no logra escapar a su rutinario destino.

Hamaca paraguaya (Paraguay, Paz Encina, 2006). Dos ancianos, que viven en el campo, esperan sobre una hamaca paraguaya el retorno de su hijo quien fue a pelear a la guerra contra Bolivia. El día se les pasa entre la hamaca y las labores cotidianas de la vida rural. El tiempo parece pasar lento, espeso. El calor del clima vuelve aun más pesada la incertidumbre de la espera. Como una lluvia que nunca llega. O como las nubes cargadas que nunca explotan. Sin embargo el fin de la guerra se acerca y el hijo no vuelve.

El Custodio (Argentina, Rodrigo Moreno, 2006), trata sobre la vida de Rubén, un hombre cuyo oficio pasa por custodiar la vida de un ministro al cual difícilmente alguien desee matar. A donde el ministro va, el custodio lo sigue cual su sombra. En su rutina hay largas horas de espera y tiempos muertos. Su vida, su propia identidad, está articulada en función de una otra vida, la que debe custodiar. En cierta medida él esta

preso del ministro. Rubén es un hombre de esperas y silencios. Esta contención al final explota de un modo violento.

Los tres filmes fueron estrenados en fechas cercanas. Sin embargo, no es tan sólo la cercanía temporal en la fecha de estrenos lo que las relaciona, sino también, “otras temporalidades”. Los tres films articulan un trabajo sobre el tiempo en donde la monotonía y el lento transcurrir de la vida de los personajes los caracterizan. Un tiempo que se dilata y que se vuelve espeso. Que se manifiesta como reiterativo y rutinario. Un tiempo que anula el cambio, la transformación propia del devenir. Donde los personajes parecen condenados a una espera eterna. A vivir siempre en lo mismo. Encerrados en la reiteración circular de lo igual. Un tiempo de lo inmóvil. Y en oposición a todo esto, se observa sin embargo, otra cara de la temporalidad. Un tiempo móvil, en donde aunque no se perciba, el devenir sigilosamente avanza. Pequeños cambio, sutiles modificaciones. O bien, bruscas y radicales rupturas luego de una larga espera signada por la contención y la inacción. Donde el tiempo nos enseña al fin la inevitable mutación de las cosas. Aunque su avance sea muchas veces subterráneamente. Silenciosamente. Desde esta dialéctica temporal entre inmovilidad / movilidad planteamos la reflexión en torno a estos tres films.

Cine y tiempo

En primera instancia parece pertinente definir a que nos referimos cuando hablamos del tiempo en el cine. La noción de temporalidad, dentro del contexto cinematográfico puede remitir a diferentes cosas. En primer lugar se utiliza en relación a todo aquello que tiene que ver con la historia de un film¹. Las historias (la sucesión de acontecimientos narrados) transcurren dentro de determinadas coordenadas temporales. El contexto temporal de una historia puede sucederse en una determinada época, en un año preciso o bien en diferentes periodos de tiempo. Este contexto estará atravesado por el peso de la Historia (ahora con mayúsculas). Por las claves sociopolíticas de una época determinada y por la influencia que ejercen sobre el presente las generaciones antecesoras y su legado. Todos estos hechos darán el marco de referencia temporal en el

¹ Ver al respecto “El relato cinematográfico” de Gaudreault A., Jost F, Buenos Aires, Paidós, 1995.

que se desenvuelva la historia (ahora sin mayúsculas). Los personajes a su vez tienen una edad, una biografía propia atravesada por la experiencia temporal. Tienen un presente en el que se nos muestran, pero también tienen un pasado y un futuro. Un personaje comienza el film con una determinada edad. Todo lo que ha vivido antes pertenece a su biografía personal. Las huellas del tiempo dejan sus marcas en la conducta, los rasgos, la postura. A su vez tiene un futuro, el cual en parte (o en su totalidad en el caso de que el film llegue hasta la muerte del personaje) se irá desarrollando a lo largo de la historia. De allí que también la progresión dramática precise del tiempo para desenvolverse. La historia y sus acontecimientos, pueden sucederse en una mañana, en varios días, en años. El tiempo de la historia es el tiempo que precisan los personajes para desarrollar sus acciones.

Una segunda manera de referirse al tiempo en el cine es a partir del relato (el modo en que se ordenan los acontecimientos de la historia). Las películas tienen una duración temporal. Esta puede ser de una hora, dos horas, etc. Durante todo este tiempo se cuenta la historia, la cual como hemos mencionado, transcurre dentro de su universo diegético en horas, días, semanas, meses, etc. A su vez a través de la edición se puede comprimir o dilatar el tiempo. Por ejemplo una secuencia que en el nivel de la historia transcurriría en varios minutos puede resolverse en cuestión de segundos. Lo mismo (aunque menos común) ocurre con la dilatación. Una secuencia puede aparecer en la pantalla con una duración mayor que la correspondiente al nivel de la historia. El relato lo que hace es articular el tiempo. Darle un ordenamiento e inscribirlo en un código. Ya no interesa al espectador si el tiempo que transcurre es "real". Lo que interesa es asumir la convención por la cual, por ejemplo, una noche entera puede transcurrir en un par de minutos. El cine posee así la capacidad de manipular el uso del tiempo. De la misma manera podemos pegar saltos temporales y elipsar la historia. A su vez a través del flash back podemos ir al pasado, mientras que a través del flash forward podemos saltar al futuro. Lo que no debe perderse de vista, sin embargo, es que el tiempo del cine es antes que nada tiempo presente. Las acciones de los personajes, se nos presentan siempre en presente. Podemos verlos en una época o en otra. Dentro del nivel de la historia podemos ir al pasado de un personaje o a su futuro, pero la representación, siempre se da en tiempo presente.

A las nociones de tiempo de la historia y, tiempo del relato, proponemos sumar la noción de tiempo de la acción. Este estaría dada por el tiempo en que los personajes desenvuelven sus acciones. La medición de este tiempo es antes que nada interno al cuadro. Sin embargo tiene íntima relación con el uso del montaje. A partir de la edición puede dársele fluidez a la acción, dejándola desarrollarse, o bien, reducirla a su mínima expresión. Así por ejemplo en un film de género marcado por la violencia y las persecuciones, el tiempo de la acción tenderá a la velocidad. Por el contrario en un film intimista o de autor, las acciones tienden a desarrollarse plenamente, dando cuenta de su despliegue en el tiempo.

De este modo a partir de estas descripciones podemos pensar la noción de tiempo en el cine como superposición paradigmática de diferentes capas temporales. Diferentes capas en las que se superponen la historia (con minúscula) y la Historia (con mayúscula), el tiempo de los acontecimientos y el tiempo biográfico de los personajes, el tiempo “real” de la acción y el “virtual” del montaje. Estos tiempos, sin embargo, se ordenan a su vez en una línea sintagmática. Esta otra línea esta dada por la organización del relato. El caos temporal expuesto en el paradigma, cobra linealidad y comprensión en el sintagma. Se articula en él. Al respecto nos parecen interesantes mencionar los conceptos de Paul Ricoeur², donde relaciona la experiencia temporal con la narración. Para Ricoeur, el tiempo se vuelve tal en la medida en que se articula en un modo narrativo, mientras que la narración alcanza plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal. Es así precisamente el relato aquello que ordena y hace comprensible la experiencia temporal. El tiempo se hace tiempo en la narración.

Lo inmóvil

Una característica común a los tres films analizados es la apertura de la historia en torno al inicio de una rutina. *Whisky* se inicia con el día de Jacobo, desde que se sube a su auto con una ciudad aun sin amanecer hasta que abre la vieja fábrica. En *El custodio* la apertura es similar. La historia se inicia cuando Rubén se viste por la mañana, antes de ir a trabajar. A partir de allí seguimos un día rutinario cualquiera en la vida del

² Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, México, Siglo XXI, 1995.

custodio. Finalmente, en *Hamaca Paraguaya*, la apertura esta dada cuando los ancianos despliegan su hamaca al inicio del día, dando comienzo así a su amena rutina. En los tres casos estamos ante la apertura de un día corriente. De una rutina cotidiana en la vida de los personajes. No se trata de un tiempo de la excepción, sino del tiempo de lo mismo. Un tiempo reiterativo que se repite una y otra vez. Esta misma apertura va a repetirse en distintas oportunidades tanto en *Whisky* como en *El custodio*. La rutina de Jacobo y Rubén es la misma día a día. En *Hamaca Paraguaya*, mientras tanto, el tiempo adquiere dimensiones cíclicas. Si el inicio está dado por el armado de la hamaca y la apertura del día, el cierre (en coincidencia con la finalización del día), se da en el momento en que los ancianos guardan la hamaca. De este modo el film abarca desde el inicio hasta la clausura de una rutina. Una rutina que se asume como un ciclo. Un ciclo que parece repetirse inmutable día a día.

Esta idea de inmovilidad se ve reforzada desde la puesta y los usos del lenguaje audiovisual. De este modo, son características comunes a los tres films, los usos de planos de larga duración temporal y /o planos secuencias. Al trabajarse sobre el tiempo real, el tiempo adquiere espesor. Las acciones de los personajes pueden desenvolverse plenamente. No están limitadas por el corte acechante del montaje. Por el contrario pueden construirse en el tiempo. Los personajes habitan de este modo la experiencia temporal. Su drama se enfrenta al paso irreversible del tiempo. La significación se traslada así, del montaje a la acción interna al cuadro. La ausencia de la manipulación propia de la edición le otorga visibilidad al tiempo. Al no sostenerse la construcción narrativa en el corte, es la puesta en escena y la actuación lo que debe llenar el vacío temporal. Cuando estos elementos no lo habitan, aparecen los tiempos muertos. Tiempos muertos como momentos en los cuales la progresión dramática se anula completamente. Momentos de no acción. Momentos en los que emerge el tiempo mismo. El uso de los tiempos muertos es otra de las características comunes a estos films. Estos aparecen así, como lagunas pantanosas en las que se detiene la acción y la progresión dramática. Pantanos que imposibilitan el devenir, el cambio.

Otro de los elementos de lenguaje que subraya la noción de inmovilidad es el uso de la cámara fija, en donde se reduce al mínimo el uso del movimiento, privilegiando así, la percepción del tiempo mismo. En *Hamaca Paraguaya* es donde más se utiliza este procedimiento. La cámara nunca se mueve. La inmovilidad del cuadro es total.

Asimismo toda la película se reduce a unas pocas posiciones de cámara las cuales se reiteran una y otra vez. Esta vuelta sobre lo mismo reitera la imposibilidad del cambio. De igual manera, en *Whisky*, también se detecta el uso de reiterados planos fijos. En *El custodio*, entre tanto, se dan esencialmente dos modalidades en cuanto al uso de la cámara. En los planos que pertenecen a la intimidad de Rubén, prevalece la inmovilidad. Los planos en cambio, en los cuales Rubén debe custodiar al ministro, se percibe el movimiento a través del uso de planos secuencia. En estos el ministro aparece siempre desdibujado a partir de la mirada de Rubén. Finalmente alguna puerta se cierra y hay un espacio vedado al cual Rubén no puede ingresar y si el ministro. Entonces retorna la inmovilidad, los planos fijos y la larga espera del custodio.

De algún modo esta idea de inmovilidad, de vuelta permanente sobre lo mismo puede vincularse a una noción de temporalidad en presente. En términos de relato los tres films organizan sus historias de modo cronológico. La narración en todos los casos es lineal. Sin flash backs ni adelantamientos, casi sin grandes saltos temporales. Sólo hay presente. Se inician en presente y en presente concluyen. Puede arriesgarse entonces una primera hipótesis que remitiría a la idea de un cine en puro presente³. Un cine que no puede pensar el tiempo por encima del instante actual, imposibilitado de construirse hacia el futuro como de retornar hacia el pasado. Sin proyección ni memoria. Sin esperanzas ni melancolías. Sus personajes están condenados así, a repetirse en un presente perpetuo.

El cambio

Luego de postular la hipótesis de un cine en puro presente, nos atrevemos a postular una hipótesis opuesta: la de que aun en la aparente inmovilidad, existe una tendencia hacia el cambio. De que las historias sostienen una progresión que va más allá de la repetición cíclica de lo mismo. En donde el futuro aunque no se sienta finalmente llega. Y que el pasado aunque se vea, igual proyecta sus sombras sobre el presente.

³ Al respecto puede leerse el artículo de Sergio Wolf, “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino”, en *Pensar el cine 2*, Gerardo Yoel (Comp.), Buenos aires, Manantial, 2004, en donde el autor elabora la idea del cine argentino actual como puro presente.

En todos los casos la posibilidad del devenir y del cambio debe buscarse en la progresión dramática. Si bien las historias sostienen como estructura repeticiones cíclicas de una rutina, estas no anulan la posibilidad de progresiones dramáticas. Las mismas deben hallarse en sutiles indicios. En el caso de *Whisky*, la llegada de Hermann es lo que introduce un elemento de alteración en la monotonía del mundo de Jacobo y su secretaria. El cambio viene de afuera, literalmente desde el extranjero. En oposición al universo rutinario de Jacobo y su vieja fábrica, su hermano Hermann arriba con un dinamismo nuevo. Este dinamismo va a alterar aquel mundo oscuro que Jacobo se esfuerza en perpetuar. Es a su secretaria (el objeto de disputa simbólica entre los dos hermanos), quien la llegada de Hermann más va a afectar. Sobre el final, Jacobo se presenta como todas las mañanas en su fábrica a trabajar. La clausura aparenta ser cíclica. Pero el cierre cíclico solo vale para él. Su secretaria esta vez no se presenta a trabajar. Ella ha salido de la monotonía. Ha decidido cambiar. Jacobo en cambio queda atrapado por su destino. El cambio se presenta así de modo radical. La desaparición final de ella no es una ausencia anunciada. Es una ruptura violenta con un orden monótono.

En *Hamaca Paraguaya*, los personajes parecen perpetuarse en la espera de un hijo que nunca llega. Entre la espera y su rutina de campesinos se les va el día. En ese pequeño espacio rural donde viven, todo parece ser igual a si mismo. Sin embargo las noticias del afuera llegan. E introducen el cambio: la guerra ha acabado, el hijo ha muerto. Ante la brutalidad de las novedades, la madre prefiere negar la evidencia. Decide en cambio, perpetuar la espera.

En el caso de *El Custodio*, la progresión es casi invisible. La estructura del film se asemeja más bien a una sumatoria de episodios rutinarios en la vida de Rubén. Sin embargo, es posible encontrar una línea de acción donde se da cuenta de una progresión dramática: la cada vez mayor humillación y degradación del personaje. Si bien la totalidad de la historia se mantiene como una sucesión de hechos rutinarios y aparentemente intrascendentes, en cada hecho se le van sumando nuevas humillaciones a Rubén por parte de “sus protegidos”. Las burlas del ministro cuando le pide retratar en su campo a una pareja de invitados, los coqueteos que le provoca la hija del funcionario, los retos y las órdenes del asesor del ministro, por mencionar algunos. A su vez, a medida que vamos conociendo más la vida personal y familiar de Rubén, mayor es la

degradación que esta presenta. Su hermana está internada en un neuropsiquiátrico, él “celebra” su cumpleaños con una decadente prostituta, etc. De este modo es que se puede entender que al final Rubén decida poner un punto final. Cuando asesina al ministro, se esta aniquilando en cierta medida a él también. Para que exista un custodio debe existir alguien a quien custodiar. Al eliminar a este, se elimina él también. Rubén decide cambiar y dejar de ser lo que es. Aun a riesgo de no ser nada.

Al introducirse la posibilidad de cambio se abre la posibilidad de futuro. Los personajes ya no se repiten en lo mismo. El anclaje al presente permanente se quiebra. Se introduce la novedad que altera el orden. El futuro aparece ante nada asociado a la idea de la espera. Quien espera se proyecta hacia el futuro. Los personajes de estos films parecen vivir en una permanente espera. Hay quienes como Jacobo parecen en su espera ya nada esperar. Otros como los ancianos de *Hamaca Paraguaya*, esperan en su hamaca la llegada de la lluvia que nunca llega, tanto como el retorno de un hijo que nunca vuelve. Cuando se confirma la muerte del hijo, prefieren evitar la evidencia. Tanto Jacobo como los ancianos han hecho de la espera un hábito. En ambos casos, solo esperan perpetuarlo. La situación de otros personajes es un poco distinta. Rubén hace de la espera su oficio. El tiempo se le hace espeso en la espera del ministro. Cuando asesina al hombre que debía proteger decide poner fin a su espera. Algo por fin llegó, el futuro se hizo presente, pero este solo puede ser violento y (auto)destructivo. Rubén ya no tiene opciones de construirse positivamente. Luego del crimen la vida del custodio continua. Roba un auto de protocolo oficial y llega hasta el mar. Aquello que pueda suceder en la vida de Rubén luego de su arribo a la playa no lo sabemos. Se abre un espacio de indeterminación. Aunque sospechamos que en todos los casos nada positivo pueda ocurrirle. La situación de la secretaria de Jacobo es similar. Ella huye de Jacobo y de la vieja fábrica de medias. Su ausencia no anunciada es un gesto radical. Al igual que con Rubén, nada sabemos de su destino luego de esta huida. Sin embargo en el caso de ella, la indeterminación deja espacios para la posibilidad de alguna mejoría.

La ruptura del “presente perpetuo” hacia el futuro, abre asimismo las historias hacia el pasado. En *Hamaca Paraguaya* el pasado es la memoria del hijo. Un hijo al que nunca conocemos y del cual solo se habla. En *Whisky*, el pasado es la relación entre los hermanos. Algo se oculta entre ellos. Algo que nunca se dice. Algo que los ha distanciados profundamente. Quizás también enemistado. Mientras tanto en *El Custodio*,

el pasado es el pasado del propio Rubén. Ese personaje que parece vivir en permanente presente, sin pasado ni aspiraciones, tiene sin embargo una biografía. Otro custodio es quien nos presenta sus antecedentes. En un diálogo le recuerda su pasado como ametralladorista, cuando “era famoso en una época”, por lo que “debería estar más arriba”. Este hombre de pasado oscuro y violento, hoy se encuentra degradado.

Humillado a tener que ser la sombra de un nuevo poder. En los tres casos la relación con el pasado es conflictiva. La memoria emerge como algo traumático. También en los tres casos el pasado es algo que está fuera de campo. Que no se hace visible. Solo existente a partir de pequeños indicios. El pasado aparece como un espacio vedado a la representación. Su presencia se construye desde la ausencia. Una presencia / ausencia traumática, relegada a un espacio no visible.

Movilidad / inmovilidad

Entre las dos líneas de tiempo mencionadas, creemos que se puede establecer el recorrido en torno a estos films. Por un lado un tiempo de la inmovilidad. Donde predomina la repetición de lo mismo. Un tiempo anclado a un perpetuo presente. Incapaz de proyectarse al futuro, como de articular la memoria de un pasado. Esta línea temporal, convive sin embargo en tensión con una otra línea: la que pone el acento en la movilidad y el cambio. La que sí puede proyectar un futuro y dar cuenta de un pasado. Aunque el pasado esté vedado. Y aunque el futuro irrumpa de modo violento. Al respecto proponemos pensar los conceptos de Paul Ricoeur⁴ respecto a la existencia de un triple presente o presente dialectizado. La idea de Ricoeur es que el presente contiene al futuro a partir de la espera y su proyección hacia delante. Del mismo modo contiene al pasado a partir de la memoria. En los tres films el presente es lo que predomina. Pero a partir de la espera y la memoria, lo que se da cuenta es de un presente dialectizado. En esta tensión, en el choque de pasado, presente y futuro, es que finalmente el cambio se hace visible. El presente dialectizado es el tiempo de lo que permanece, pero también el presente dialectizado es el tiempo de lo que se mueve. Uno y otro conviven en tensión dentro del triple presente.

⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, México, Siglo XXI, 1995.

De este modo el presente dialectizado es el tiempo de Rubén. Cada instante de su rutina es el tiempo en que las humillaciones y degradaciones que sufrió, permanecen ancladas en la memoria. En cada instante de su día la proyección del magnicidio sobre el ministro se hace latente. El deambular por su “perpetuo presente” incluye su pasado y su futuro. En *Hamaca Paraguaya*, los instantes “muertos” de puro presente en que los ancianos descansan sobre la hamaca, solo pueden leerse a partir del pasado traumático (la partida del hijo a la guerra) y de la espera imposible (el retorno del hijo). En *Whisky* la repetición absurda de lo mismo en que Jacobo y su secretaria se encuentran envueltos, proyecta sobre sí el pasado de los personajes, sus conflictos y frustraciones. También proyecta la posibilidad de la espera hacia un cambio.

Esta noción de presente dialectizado podría oponerse a la noción de presente como pura fugacidad. Este se definiría como “el puro instante”. El reconocimiento perceptivo de la experiencia empírica del sujeto reducida a su mínima unidad. Mientras el presente dialectizado supone la condensación de diferentes capas temporales en las que pueden convivir, presente, futuro (como expectación) y pasado (como memoria), el presente como pura fugacidad es una noción más reduccionista. Empobrece la noción de presente a una linealidad sintagmática. Excluye la acumulación paradigmática de capas temporales. A partir de esta diferenciación, podría pensarse en un cine del presente dialectizado como oposición a un cine de la pura fugacidad. Este último es el que a partir de las maquinarias industriales de hollywood y las industrias publicitarias, hoy se muestra hegemónico. Se trata de un cine en donde a partir del montaje y el corte sistemático, se logra la manipulación permanente del tiempo (y del espectador). Un cine que comprime la experiencia temporal, que la aplanar. Donde el tiempo pierde su espesor y se acelera. El presente fugaz aparece así como un presente acelerado. La aceleración permanente le quita densidad a la acción, espesor de “verdad”. La aceleración del tiempo imposibilita la constitución plena del sujeto. No parece casual que el cine de la fugacidad por excelencia sea un cine de contenidos violentos. En estos films los sujetos mueren y nada importa. No se constituyen como tales. Son agentes “sin rostro”. Su muerte no importa porque sus vidas no interesan. En la aceleración sólo vale la acción misma de matar. Poco interesa quien la ejecuta y menos quien la recibe.

De modo opuesto, el cine del triple presente reconfigura la experiencia plena del sujeto en el tiempo. El presente es un presente en que el sujeto se constituye como tal. Con la

memoria de su pasado y la proyección hacia el futuro. El sujeto ya no es el sujeto de la “pura acción”. Se abre el espacio en cambio para el sujeto de la contemplación. Los personajes antes que accionar sobre el mundo lo contemplan. En términos “deleuzianos”⁵ aparecen las situaciones “puramente ópticas”. Los personajes se vuelven espectadores del mundo. Más que comprometerse a una acción, se abandonan a una visión. De nuestros tres films ninguno probablemente ejemplifique mejor el concepto de situación puramente óptica que *El Custodio*. Rubén en su seguimiento del ministro, contempla la vida de este. Mira sus despachos, ingresa a su casa y ve a su familia, lo sigue hasta la casa de sus amantes. Rubén es el *voyeur* de la vida ajena. Sin embargo, la mirada de Rubén es una mirada pasiva. Se limita disciplinadamente a mirar. Nunca acciona sobre ese mundo que ve. Nunca, excepto al final. El objeto de su mirada, a Rubén, se le vuelve asfixiante, intolerable. Matar al ministro es la forma extrema de dejar de mirar aquello que ya no puede ver. Su última mirada es hacia el mar. Hacia lo inabarcable. Ahora ya su mirada no se concentra en un objeto. Por el contrario se expande hacia el infinito. Si su visión durante todo el film se ancla en el tiempo, su mirada final se vuelve hacia la eternidad (lo que no tiene tiempo).

Contexto

Finalmente deseamos señalar que en los tres films trabajados aparecen fuertes marcas de contexto. En términos de historia, el contexto supone el anclaje en determinadas coordenadas espacio – temporales. Aquí es donde entra el peso de la Historia (con mayúsculas). En *whisky*, la acción transcurre en una Montevideo antigua, decadente y ligeramente melancólica. Una ciudad donde todo remite a un pasado. Un pasado que parece haberse congelado hasta convertirse en puro presente. En *Hamaca Paraguaya* la historia sucede en algún lugar rural del Paraguay durante los años de la guerra con Bolivia. Sin embargo de no ser por este dato, tenemos la sensación de que podría haber sucedido en algunas otras épocas posibles. No se trata de un film que procure dar indicios rigurosos de un contexto⁶. En el caso de *El Custodio* la acción ocurre en la

⁵ Deleuze G. *La imagen – Tiempo*, Barcelona, Paidós, 2005.

⁶ La idea de cierta indeterminación temporal en la puesta de *Hamaca Paraguaya* puede pensarse en relación a la concepción cíclica del film. Al ser cíclica, lo que hace es perpetuar indefinidamente la espera

Argentina de hoy. Rubén gracias a su oficio transita por ministerios, restaurantes, hoteles, countries, salas de convenciones, etc. Espacios limpios, luminosos, llenos de puertas que se abren y se cierran. Espacios del poder. En oposición, en su vida personal, Rubén transita por lugares sórdidos, oscuros, sucios. Dos caras finalmente de una misma realidad.

Partiendo de estas marcas de contexto asumimos las posibles relaciones de sentido entre los films y las realidades de las cuales emergen. En relación a la cuestión del tiempo, nos preguntamos el porque sociedades sudamericanas en el curso de un año proponen distintas propuestas marcadas por personajes que parecen anclados en la repetición de los mismo. ¿Por qué los cambios cuando emergen, emergen como rupturas violentas o como gestos radicales? O bien, ¿por qué los personajes prefieren negar la evidencia del cambio para perpetuar una espera que ya es un hábito? ¿Porque la relación presente – futuro aparece siempre como conflictiva? Quizás la respuesta haya que buscarla en el pasado. En esa relación conflictiva y traumática que los personajes tienen con sus pasados. Ese pasado que esta siempre fuera de campo, imposible de ser representado. Al cual casi no se menciona y que sin embargo atraviesa y determina los conflictos. Un pasado que los detiene y que imposibilita cualquier proyección positiva hacia el futuro. El presente mientras tanto, es el campo de batalla de la tensión pasado – futuro. Entre la perpetuación de lo mismo y la posibilidad del cambio.

Filmografía

WHISKY

Dirección: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll.

Países: Uruguay, Argentina, Alemania y España.

Año: 2005.

Duración: 94 min.

Elenco: Andrés Pazos, Mirella Pascual, Jorge Bolani, Ana Katz, Daniel Hendler,

de los ancianos. Esa espera (y ese ciclo) trascienden una época particular. Puede pensarse que el ciclo se repite década tras década.

Verónica Perrota, Jorge Temponi, Alfonso Tort, Ignacio Mendy.

Guión: Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll y Gonzalo Delgado Galiana.

Producción: Fernando Epstein.

Música: Pequeña Orquesta Reincidentes.

Fotografía: Bárbara Álvarez.

Montaje: Fernando Epstein.

Dirección de arte: Gonzalo Delgado Galiana.

Vestuario: Adelaida Rodríguez.

EL CUSTODIO

Dirección: Rodrigo Moreno

Países: Argentina, Alemania, Francia.

Año: 2006.

Duración: 93 min.

Elenco: Osmar Nuñez, Marcelo D'andrea, Elvira Onetto, Cristina Villamar.

Guión: Rodrigo Moreno

Producción: Hernán Musaluppi

Música: Juan Federico Jusid

Fotografía: Bárbara Álvarez.

Montaje: Nicolás Goldbart.

Dirección de arte: Gonzalo Delgado Galiana.

Vestuario: Adelaida Rodríguez.

HAMACA PARAGUAYA

Dirección: Paz Encina

Países: Paraguay, Argentina, Alemania, Holanda, Francia.

Año: 2006.

Duración: 78 minutos

Elenco: Georgina Genes, Ramón del Río.

Guión: Paz encina

Producción: Lita Stantic

Música: Oscar Cardozo Ocampo

Fotografía: Willi Behnisch

Montaje: Miguel Scheverdfinger

Bibliografía

Borges J. L., *Borges oral*. Buenos Aires, Emece, El tiempo (conferencia), 1997.

Deleuze, Giles, *La Imagen Tiempo*, Barcelona, Paidós, 2005.

Gaudreault A., Jost F., *El relato cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

Gadamer, Ricoeur, y otros, *El tiempo y las filosofías*, Sígueme, Salamanca 1979..

Merleau – Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Planeta.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*, México, Siglo XXI, 1995.

Wolf Sergio, “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino”, en *Pensar el cine 2*, Gerardo Yoel (Comp.). Buenos aires, Manantial, 2004.