

ESTÉTICA Y POLITICA DE LA MIRADA EN EL FILME *EL CUSTODIO*

Cristina Gómez Moragas.¹

Resumen

En el presente artículo se explora el lugar de la mirada en el filme *El custodio* (Argentina, 2005) escrito y dirigido por Rodrigo Moreno. Con el enunciado ‘el lugar de la mirada’ aludimos a la noción filmica de *punto de vista* y, en particular, a los siguientes significados: 1) el punto de vista imaginario desde el cual se produce una representación que puede estar identificada, de modo variable, con uno o varios personajes, con la cámara, el autor o la instancia narrativa y, 2) a la visión de mundo del cineasta identificable por la marcación del punto de vista, los encuadres y, en general, mediante el uso singular que hace de los materiales expresivos. En la primera parte del artículo se describe la estructura narrativa, el punto de vista y los personajes, en la segunda, nos centramos en el análisis de la representación. Finalmente damos un breve panorama sobre la re-configuración del campo cinematográfico, proceso que dio lugar al surgimiento del ‘nuevo cine argentino’.

Palabras clave

Punto de vista, puesta en escena, *estructuras de sentimiento*.

En el presente artículo se explora el lugar de la mirada² en el filme *El custodio*³ (Argentina, 2005) escrito y dirigido por Rodrigo Moreno. Con el enunciado “el lugar de la mirada” nos referimos a la noción filmica de *punto de vista* y, en particular, a los siguientes significados: 1) el punto de vista imaginario desde el cual se produce una representación que puede estar identificada, de modo variable, con uno o varios personajes, con la cámara, el autor o la instancia narrativa y, 2) a la visión de mundo del cineasta identificable por la marcación del punto de vista, los encuadres y, en general, mediante el uso singular de los materiales o medios expresivos. En esta última acepción, con el lugar de la mirada estamos aludiendo más que a la representación posible de un mundo, a las condiciones históricas que permiten que ese mundo sea imaginado. Pues toda mirada es, para decirlo con Grüner (2001), una *mirada situada* históricamente y *sitiada* culturalmente. De esta doble condición da cuenta el filme *El custodio* a través de explorar una problemática social en el mundo globalizado: la individualidad. Fenómeno sociológico y antropológico que fundamenta su política y su estética a través del punto de vista de un ‘hombre común’.

En la primera parte de este artículo se describe la estructura narrativa, el punto de vista y sus relaciones con el espacio representado. En particular, se analizan algunos planos de la secuencia inicial pues en ella se establecen las elecciones estéticas de un filme que podemos considerar representativo del ‘nuevo cine argentino’. En la segunda parte situamos brevemente los factores que permitieron el surgimiento del ‘nuevo cine’, cuyo ímpetu de renovación ha dado lugar a otras miradas y modos de representación.

1. Estudio crítico

El custodio constituye una singular historia sobre el sin sentido de la vida relatada a partir del punto de vista de Rubén (Julio Chávez), guardaespaldas de un Ministro (Omar Núñez) de la Secretaría de Planeamiento. A través de un relato situado en la ciudad de Buenos Aires y narrado desde la mirada de un custodio, el espectador es interpelado a mirar los espacios desde su lugar y a experimentar -como un espectador/*voyeur*³- el contexto de sus acciones cotidianas. Lo significativo a ser mirado lo vemos desde su punto de vista, por ello -al ser involucrados en la experiencia de su percepción-, sentimos el paso del tiempo modelado por la historia y el relato. Al experimentar con el personaje el sin sentido de la condición humana aceptamos el momento de subjetivación pues -en ese instante de ‘pasaje al acto’- redefine su identidad y los lugares del poder. Es a través de la experiencia de ser mirado y de mirar al Otro como se realiza la lucha hegeliana por el reconocimiento.⁴

Al matar al Ministro, el custodio ejerce la facultad de elegir, se constituye como sujeto y, al sobrevivir, recupera el poder. A partir de estas premisas planteamos la siguiente hipótesis de lectura: el asesinato metaforiza la lucha contra la muerte simbólica, al tiempo que redimensiona el lugar de lo político.⁵

1.2. Estructura narrativa

La estructura narrativa (trama), la historia narrada (fábula) y la tipología del personaje se sustentan en convenciones del cine moderno y del *thriller* psicológico. La historia transcurre en espacios cerrados y en torno a un personaje solitario cuya transformación

se da en un orden lineal pues los acontecimientos implican una sucesión hasta que al final el asesinato modifica la situación inicial. Si bien la trama se estructura en torno a un potencial acto de violencia (secuestro, asesinato, extorsión) al Ministro, ese no es el verdadero motivo del suspenso. No se trata de generar miedo por un posible atentado, sino de suspender la resolución de un enigma centrado en un relato sobre la transformación de un individuo.

La historia comienza una mañana con una tarea que prescribe un orden ceremonial. Rubén prepara el chaleco antibalas y el arma para la jornada de trabajo que comprende resguardar la vida del Ministro y escoltar sus traslados en automóvil. En torno a esta relación -estrictamente laboral- se encadena una historia que transcurre en los siguientes espacios: un estudio de grabación, el área restringida en donde está hospitalizada la hermana de Rubén, la casa de campo del Ministro, un restaurante chino, el departamento de una prostituta, un Ministerio en la ciudad de Mar del Plata y, nuevamente, el estudio de grabación en un canal de televisión.

El relato aborda la individualidad y, por lo tanto, la identidad de un hombre y el momento de su desbordamiento. Sin embargo, la estructura temática -hecha de indicios⁶ y motivos-⁷ no se articula en torno a la subjetividad, sino a la subjetividad en un determinado contexto de acción y relación, es decir, en la inter-subjetividad e inter-individualidad Ministro / custodio.

En una única escena Rubén muestra una faceta violenta de su carácter. En un restaurante chino están reunidos su hermana, su sobrina y unos amigos festejando su cumpleaños. Su sobrina -alentada por su madre- decide homenajearlo, entonces le pide al encargado del restaurante el micrófono para cantar una canción. Al cabo de unos minutos, el dueño del local le pide a la muchacha que ya no cante más, Rubén (visiblemente exaltado) interviene y grita: *¡Chino de mierda pegáme a mí!*

El festejo concluye y el grupo se va del restaurante. En las siguientes escenas Rubén camina solo, luego se dirige a un sórdido departamento en donde tendrá un encuentro sexual con una prostituta.

En términos estructurales dos claves -que funcionan como intrigas de predestinación- anuncian el asesinato. En una secuencia que transcurre en el jardín de la casa de campo del Ministro, un plano general nos muestra una reunión familiar. En torno a una mesa se encuentran Artemio (ministro) y Delia (esposa), Guadalupe (hija), su novio y dos invitados franceses. Rubén -que vigila y espera en el interior del automóvil- acude al llamado del ministro:

“(…) Rubén quería presentarle a unos amigos. Él es Michael que trabaja en la UNESCO y ha venido en misión oficial. Y el lunes tenemos que firmar algo muy importante”.

Luego de las presentaciones Artemio le pide a Rubén que haga un dibujo de Michael. El custodio saca una lapicera, se sienta frente al invitado y hace un boceto que todos admiran. En la ronda de opiniones, el Ministro ríe después de un comentario en francés que hace Michael, comentario que traduce inmediatamente:

--- Dice que si usa la 9 mm como usa la lapicera puedo dormir tranquilo.

Hay algo en esta frase de ‘crónica de una muerte anunciada’, sin embargo, no resulta obvia por el modo en que el narrador ha regulado el suspenso. Por ejemplo, en la escena final, momentos antes del asesinato, el custodio mira al Ministro mientras duerme después de un desmayo, del mismo modo que -una noche en la casa de campo- lo mira dormir en un sillón frente a un televisor encendido.

Si el suspenso se ha mantenido hasta el final se debe al efecto producido por el punto de vista, logrando establecer un contrato de lectura entre el autor y el espectador implícito. Con ello se ha logrado que lo mostrado por la mirada del custodio sitúe al espectador en su mismo punto de observación, o al menos, en la parcialidad de su mirada. De modo, que el espectador acepta la verosimilitud de la historia pues ha experimentado con el personaje su transformación.

En términos de la identidad del personaje, un único dato biográfico permite reconfigurarla, dato que por cierto se presenta segundos antes de la escena del asesinato. Rubén espera en una sala en un Canal de Televisión, mientras el Ministro graba una entrevista en un área protegida. Otro guardaespaldas se acerca y al cabo de unos segundos le pregunta a Rubén:

¿Vos no eras ametralladorista?

(Rubén afirma con la cabeza)
Guardaespaldas -En la frontera ¿no? -
Rubén -¿Cómo sabes? -
Guardaespaldas -Creo que mi hermano laburaba con vos ¿No te acordás de Carrillo? -
Rubén -Puede ser -
Guardaespaldas -Vos deberías estar más arriba ¿no? -
Rubén -¿Por qué? -
Guardaespaldas -Porque eras famoso en una época -.

Rubén se queda pensativo hasta que suena la radio comunicadora para avisarle de una emergencia. El Ministro ha sufrido un desmayo en el segundo subsuelo del edificio en donde hay mucho movimiento: camillas de hospital, enfermeros, médicos, personal de seguridad. Al cabo de unos segundos sólo quedan en el recinto Artemio (durmiendo en una cama) y Rubén. La luz es muy blanca, todo está iluminado y calmo. El custodio mira como tantas veces el sueño apacible del Ministro, se acerca lentamente, levanta el arma con el silenciador, apunta a la sien y presiona el gatillo.

No huye, camina hasta el auto y sube, cuando el chofer se baja, arranca el auto y abandona la ciudad. Viaja durante la noche, amanece cuando llega a la ciudad de Mar del Plata, estaciona frente al mar, se baja. Desde el interior del auto vemos un plano frontal del mar, mar al cual el custodio nunca se ha metido. El campo visual se ha vaciado y -el sobre-encuadre delimitado por las ventanas- ya no tiene sujeto.

1.3. El punto de vista

Uno de los medios expresivos más importantes para estructurar el discurso narrativo es la marcación del punto de vista, pues no sólo define el lugar desde el cual se mira el mundo, sino el modo de encuadrar y de habilitar los espacios. En el filme que analizamos el punto de vista encarna una lógica según la cual se construye la imagen y una clave a la que debemos acceder, su marcación nos coloca frente a una identidad y a los contextos en la que ésta interactúa.

Es a través de la dialéctica entre forma y contenido, tema y trama, punto de vista y relato, cómo se organiza una estética y una política de la mirada. Una estética centrada en la mirada y en la escucha de un hombre ordinario que nos va habilitando espacios *off*

(salas de grabación, salones, comedores, oficinas de ministerios) para evocarnos el universo diegético de lo político -mundo que está fuera de cuadro y al cual pertenece el Ministro-. Hay también una política de la mirada o una mirada política que nos propone que es sólo a través del reconocimiento inter-subjetivo como podemos ejercer la individualidad y la libertad simbolizada por el único espacio abierto: el mar.

En virtud de lo expuesto identificamos en el filme un predominio de la *focalización interna*⁸ fija pues los acontecimientos se presentan filtrados por la conciencia del custodio. Si experimentamos el sin sentido existencial es porque el personaje nos hace mirar el objeto de su tedio representado por las líneas rectas, las diagonales y las ventanas que perpetúan el encuadramiento de su mirada sitiada y sujeta. A esta marcación, Jost la denomina *ocularización interna* pues permite establecer la relación entre lo que la cámara *muestra*, en nuestro caso -pasillos, vestíbulos, salas de espera, corredores, estacionamientos- y lo que el personaje supuestamente *ve* (Gaudreault y Jost; 1995: 137-144). Sin embargo, se advierte que el punto de vista no se utiliza para expresar los pensamientos del personaje, no vemos imágenes alusivas a su contenido mental, ni tampoco el delirio visual de un psicótico, por lo tanto, el punto de vista no es un recurso utilizado como procedimiento psicológico. Por el contrario, su marcación tiene una función realista, dramática y narrativa que no afecta la verosimilitud representativa. Por ello, el narrador,⁹ -inscrito en el texto-, lleva el peso de la trama y las transformaciones del relato.

2. Análisis del personaje

En este apartado nos centramos en la dimensión del personaje¹⁰ como unidad psicológica y, por lo tanto, como persona dotada de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal. Un personaje no es una persona, pero la representa a través de palabras, comportamientos, gestos y actos. En este volver a presentar, el personaje se configura en función a los roles y estereotipos de un género, pero también representa las *estructuras de sentimiento*,¹¹ es decir, los valores y percepciones vividos en la experiencia social. Esta dimensión del ser y del hacer permite establecer vínculos con los sistemas simbólicos y con los arquetipos culturales a los que remite. Arquetipos que adquieren un valor no sólo cultural sino también genérico.

El custodio, como todo texto, cobija una red de significaciones y de referencias que lo relacionan con otros textos literarios y filmicos. Una cierta atmósfera existencial evoca la estructura de sentimiento de la novela *El extranjero* de Albert Camus y ‘el acto gratuito’ de Andre Gide. Por ello, lo podemos vincular con el existencialismo de los años 70 y con el cine moderno de raíz existencialista, pero también con la narrativa posmoderna. En este sentido, el gran intertexto es la desencantada condición existencial contemporánea tematizada a través de un retrato sociológico sobre la individualidad.

Lo puesto en escena es la transformación de un individuo y cómo -a través de la relación inter-subjetiva- ese individuo va interiorizando el sin sentido de su práctica cotidiana. Sin sentido producto del no reconocimiento de su identidad,¹² cuya expresión es el silencio, pues no hay nada que decir cuando no hay sentido que comunicar. Por ello, como *Travis* el personaje de *París, Texas* (W. Wenders, EE.UU., 1984) y como *Travis* el taxista de *Taxi Driver* (M. Scorsese, EE.UU., 1975), el custodio comparte el silencio y el viaje como metáfora de búsqueda. De modo que se retoma del cine moderno la tipología de los personajes solitarios que -en lugar de ser sujetos de la acción- son espectadores del mundo. Espectador de su propia práctica, pues en ella el custodio ocupa el lugar del inobservado que vigila, cuida, resguarda y observa un mundo que no le pertenece: el de los proyectos y las acciones, por tanto, el mundo de las representaciones.

Si toda identidad es relacional, es decir, se construye en y por la interacción frente a un Otro, en el filme se problematiza el grado de significatividad que -en el plano de lo simbólico- adquieren las representaciones. Por ello, el núcleo temático recupera una problemática de la antropología filosófica: la lucha por la muerte simbólica.¹³ El valor metafórico del asesinato se redimensiona a partir de una única información: Rubén fue un militar famoso en la frontera. Si hubiera una trayectoria trazable habría vivido la transformación de una sociedad que ha transitado de la dictadura militar a la democracia representativa. Ello hace que se perciba así mismo como un cuerpo extraño en el nuevo sistema político, lo cual -simbólicamente- lo faculta para eliminar a ese otro cuerpo extraño representado por el Ministro. El Ministro simboliza el *ethos* del *yuppie* posmoderno, es banal, trivial, significativamente distante del *habitus* corporativo de un militar. En este nuevo estado de lo político, un ex-militar se autopercibe como una especie de *outsider* en el universo de la polis, por tanto, colocado ante la pregunta

existencial más radical: Qué y quién soy. Pregunta que reconfigura al personaje cuando su compañero de oficio le dice: *vos deberías estar más arriba, eras famoso*. Entonces, cuando era famoso tenía una función dignificada: la Seguridad Nacional, no la privada, ello implica que su identidad estaba construida en torno a una valoración positiva y por el reconocimiento de sus pares. En el presente del relato, el custodio ha sido degradado a la condición de vigilante de un Ministro que no será víctima de ningún atentado.

Antes advertimos que uno de los significados de la noción de *punto de vista* es el que alude al sistema cognitivo y axiológico del autor, cuya marcación opera de manera transversal en la obra. Atendiendo a esta acepción, la toma de posición se identifica en cómo se plantea el tema del sentido y su objetivación en la relación social. El autor nos sitúa frente a un enfoque relacional de la subjetividad y ante una estética que expresa la dimensión simbólica de la violencia a través del ‘pasaje al acto’. Violencia que sólo se explica si entendemos que el poder ha ejercido su meticulosa microfísica en y sobre el cuerpo del custodio, por lo tanto, el asesinato tiene también el valor de una ruptura frente a los micropoderes cotidianos. Al matar al Ministro el custodio desobedece la orden¹⁴ interiorizada en el cuerpo y con ello reivindica el cuerpo contra el poder, recuperando no sólo la capacidad de su propia acción, sino también, simbólicamente el poder. Usa al Ministro como un medio y dispone, por una única vez, del ejercicio de su libertad.

En el filme lo político es citado en forma implícita, pero está. Está en el planteamiento ético del cuerpo entendido como un constructo socio-histórico, y está en el planteamiento estético que hace de la figura humana un fundamento de simbolismo. En un país como Argentina, en donde el estado de los cuerpos ha sido un indicador inequívoco de una estrategia política a través de la cual los cuerpos fueron desaparecidos, secuestrados, demolidos moralmente y destruidos socialmente, cabe preguntarse si este uso semiótico del cuerpo no está refiriendo a otro estado de lo político.

3. Análisis de la representación: puesta en escena y en cuadro.

A través de la relación entre la puesta en escena¹⁵ y la puesta en cuadro, se configura un universo singular debido a la tensión creada en la construcción del espacio fílmico.

Tensión que resulta del juego entre lo que está en cuadro y lo que está afuera de éste, por lo tanto, en la relación entre el espacio *in* y el espacio *off*.¹⁶ El estilo se basa en el uso del desencuadre, el sobreencuadre y el fuera de campo.

Para explicar cómo a través de los encuadres se produce el cuerpo del custodio, hemos seleccionado de la secuencia de apertura (conformada por 17 planos)¹⁷ algunos planos. La puesta en escena no sólo se centra en el cuerpo como soporte de la expresión y de la acción dramática sino que la representación está focalizada en el custodio. Ello se debe a la composición, a la relación entre presencia /ausencia del personaje y en la estética de lo centrado/ descentrado.

El filme abre con la imagen de Rubén en el interior del baño de su departamento. El encuadre divide el campo visual en una zona de oscuridad (a izquierda de cuadro) y una zona iluminada en la que predomina el color azul. De pie frente al espejo, el custodio se asea con extrema prolijidad, viste una camiseta blanca y de su hombro cuelga una toalla azul. El único sonido es el agua corriente en el lavabo.

Plano 1.

En este plano americano se utiliza el desencuadre, el sobre-encuadre y el fuera de campo. Por medio del desencuadre se vacía el centro y, con ello no sólo se le asigna un lugar periférico al custodio sino que su cuerpo al estar descentrado presiona contra el marco de la imagen y deja parte del mismo fuera de campo. Esta disposición del personaje, aunado al tono tenue y azulado de la iluminación, logra - por efecto de la ausencia- producir su cuerpo. Es decir, a través de la fragmentación se le otorga visibilidad debido a la tensión que produce la prolongación del espacio visible mediante su cuerpo. A su vez, este plano implica un sobre-encuadre pues hay otros marcos (puerta, ventana, espejo) que fraccionan la imagen en zonas de sombras y luz. El lugar que ocupa el personaje enfatiza su identidad pues aparece por primera vez en el filme reflejado en un espejo al borde extremo del encuadre.

Plano 9.

Plano de conjunto que muestra, desde el reflejo de un espejo, el interior de un ascensor sobrecargado de personas. Los cuerpos están fragmentados y fuera de foco, el único rostro completo es el de Rubén. Todos -menos él- hablan y ríen. Su figura no está

descentrada sino reencuadrada por los otros cuerpos, de modo que por efecto de la composición, concentra la atención. El sonido de una sirena da lugar a que se abra la puerta del ascensor, todos salen. Un paneo de la cámara reencuadra a Rubén, el último en dejar el lugar. Mediante un *travelling* lo seguimos por un pasillo. A izquierda de cuadro y en primer plano vemos su figura y el lugar desde el cual mira. Un poco más adelante, Ángela (secretaria) camina junto al ministro y otro funcionario. La composición de las figuras forma un triángulo, disposición que se repite a lo largo del filme y que tiene la función de marcar el carácter rutinario del trabajo del custodio.

Plano 10.

Plano general del estacionamiento, potenciado dramáticamente por el picado que integra dos elementos del quehacer de los guardaespaldas: la espera y la distribución de los automóviles. El encuadre se vacía por la entrada y salida de los autos al campo visual, mientras un chofer limpia otro vehículo. En esta composición predomina el fondo gris del asfalto delimitado por líneas amarillas y por la disposición y el movimiento de los automóviles. En picado y contrapicado, este encuadre se repite, contraponiendo valores relativos a lo abierto y lo cerrado.

Plano 11.

Este plano medio corresponde a la mirada de Rubén. De espaldas a cámara, mira a través de una ventana y desde un piso superior (picado), el estacionamiento. El sobre-encuadre se logra por las líneas verticales de la ventana interior contrapuestas a las ventanas del edificio del frente.

Plano 14.

Plano general que nos muestra el cielo, una sección de un edificio y antenas de televisión. En contra picado vemos el asfalto con líneas amarillas pintadas en el suelo marcando los lugares designados para los automóviles. Sobre esta imagen aparece el título '*el custodio*' escrito con letras minúsculas y blancas. Gráfico que ocupa el extremo derecho del cuadro replicando la figura del custodio en el plano que abre el filme.

3.1 Estética y representación

A lo largo del filme, la modalidad de la puesta en cuadro subraya la acción misma de la representación y se mantiene estable. El sistema de elecciones estéticas opera por sustracción debido al vaciamiento del decorado con el fin de que la acción del personaje sea aun más visible. Podríamos decir que el espacio está sobre-representado como resultado de un efecto de mutilación de los componentes y que el silencio del personaje se compensa por las coordenadas espaciales. Con ello la puesta en escena subraya la transformación subjetiva del personaje, al tiempo que involucra al espectador en un juego inter-subjetivo. ¿En qué consiste este juego? En lo que Bonitzer denomina ‘bloquear’ la visión para ‘no-verlo-todo’, cuya función censurante es tan significativa como la función habilitante (Bonitzer; 1976, en Aumont; 1992). Si todo encuadre presenta simbólicamente una realidad captada por nuestra visión -visión limitada espacial y culturalmente- el sobre-encuadre corresponde a otra realidad empírica. Esa otra realidad visibilizada son los espacios periféricos (pasillos, pasajes, estacionamiento, ascensor, salas de espera, vestíbulos) habilitados por la mirada del custodio. Mediante el sobreencuadre se enfatizan determinados aspectos de lo real, mientras que el desencuadre procede expulsando hacia los bordes algunos elementos de la diégesis. Expulsión que se logra a través de la mirada del personaje en la cual hemos sido implicados a través del punto de vista.

El juego de las líneas geométricas y, en particular, la ventana como motivo subraya el tema central y convierte al sujeto inobservado en un observable. A su vez, la ventana funciona como un motivo con diversos simbolismos, opone un valor convencional entre lo abierto y lo cerrado, pero también -como la pantalla del cine- la ventana enmarca el mundo. Ello justifica el *voyeurismo* de Rubén que -equipado con prismáticos- mira el mundo como si de un espectáculo se tratara. Si el final provoca sorpresa es porque se busca producir extrañamiento en el espectador. Fiel a las convenciones del cine moderno *El custodio* deja que el espectador concluya el final abierto y que no olvide que está viendo una representación.

4. El lugar de la mirada en el nuevo cine argentino.

A manera de conclusión, y con la intención de contextualizar el texto filmico analizado, quisiera cerrar este artículo con algunas reflexiones sobre el “nuevo cine argentino”. En el texto *Otros mundos*, Gonzalo Aguilar (2006) afirma la existencia de un “nuevo cine argentino” cuya emergencia correlaciona con las transformaciones culturales y cinematográficas ocurridas durante la década de los 90'. *Pizza, birra, faso* (1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro y *Mundo grúa* (1998) de Pablo Trapero, son los filmes que inauguran el nuevo cine, aunque menciona como uno de los antecedentes *Rapado* (1991) de Rejtman. De acuerdo a Aguilar durante los años 90' se produjeron una serie de cambios entre los que menciona el apoyo de fundaciones extranjeras a nuevos proyectos filmicos, mayor experimentación debido a la participación en festivales y la apertura del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) a los nuevos cineastas. Por otra parte, señala que la nueva generación se ha formado en escuelas y que tiene mayor pericia en el lenguaje cinematográfico. En cuanto al estilo, el nuevo cine rechaza los esquemas anteriores, por tanto, la pedagogía política, el estilo costumbrista, usan actores no profesionales y buscan un nuevo tipo de gestualidad, corporalidad y dicción.

Por su parte, Octavio Getino (2006: 108-130), en su texto *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, plantea que en el periodo comprendido entre 1997 y 2004, los volúmenes de producción crecieron debido al impacto económico y sociocultural de algunas películas y por el reconocimiento internacional. Aunque Getino (2006) menciona los mismos factores que señala Aguilar, advierte dos cosas: la primera es que los nuevos realizadores no responden a un movimiento, es decir, no comparte la idea de un nuevo cine, sino que los nuevos cineastas indagan de manera individualizada temas del contexto. Sostiene que hay una diversidad de enfoques autorales que comenzaron a desarrollarse entre 1998 y 1999 y que son los herederos de un cine argentino de larga data cuyos referentes son Feldman, Khun, Flavio, Murúa y Puenzo, entre otros. Lo que comparten los nuevos realizadores con esta generación es una mirada crítica frente a situaciones políticas y sociales. En este nuevo contexto, Getino distingue dos maneras de abordar la realidad y el cine; por una parte, los realizadores que plantean una crítica desde una posición autoral o bien los cineastas que buscan un estilo personalizado (Getino: 2006)

El debate esbozado excede los límites de este trabajo, no obstante puntualizamos en algunos factores que, en nuestra opinión, habrían dado lugar al surgimiento del ‘nuevo cine’. En el campo cinematográfico se ha producido un cambio de las ‘posiciones’ que ocupan las distintas generaciones, esto sin duda se correlaciona con los factores antes señalados, pero también con otro que nos parece central: la transformación de los *habitus*¹⁸ de los cineastas. Por una parte, identificamos la generación representada por los ‘viejos’ (Feldman, Khun, Favio, Murúa, Puenzo, Subiela, Solana, Getino y Aristarain, entre otros), y, por otra, la generación de los ‘jóvenes’ o los ‘entrantes’ (Rejtman, Stagnaro, Moreno, Bielinsky, Trapero, Caetano, entre otros).

En cualquier campo, la lucha entre generaciones se dirime a través de imponer el monopolio de las categorías de percepción y valoración legítimas (Bourdieu; 2002: 213-252). En nuestro caso, la lucha no sólo se da entre dos generaciones, sino entre dos generaciones que han vivido un ‘giro cultural’ y un nuevo modelo social y económico. Los ‘viejos’ fueron los fundadores del Tercer Cine y del también llamado ‘nuevo cine latinoamericano’, en la década de los 60 y 70, y fueron los contemporáneos de otros nuevos cines (Nuevo Cine alemán, la Nouvelle Vague francesa, el Cinema Novo de Brasil). Esa generación también introdujo una diferencia, pues rompió con la estética dominante y con el modelo de producción de Hollywood. Herederos del ideario neorrealista, el cine debía estar al servicio de la ‘verdad social’ y ser lugar de reflexión; por lo tanto, el quehacer cinematográfico era entendido como una práctica, una moral, una responsabilidad social que debía dar cuenta de la situación política de la región. Eran, acorde al ‘espíritu de los tiempos’, cineastas *militantes* que asumieron una ‘toma de posición’ frente a la dependencia cultural de la región. Esa generación dejó -a nivel latinoamericano- obras paradigmáticas como *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas, las obras clásicas de Sanjinés: *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku* 1969) y *El coraje del pueblo* (1972), *El chacal del Nahueltoro* (1970) de Miguel Littin, *Valparaíso mi amor* (1970) de Aldo Francia y *La batalla de Chile* (1975-79), de Patricio Guzmán, entre muchas más. Las dictaduras militares pusieron fin a ‘esos relatos’ sobre pobres y marginados, represión, y matanzas. El terrorismo de Estado, la detención y el exilio vivido por esa generación, la convierte en la memoria de las últimas utopías.

Si es a través de la lucha como se va construyendo la historia del campo y como éste se temporaliza, los ‘jóvenes’ hicieron valer la idea de una renovación, y con ello, introdujeron una diferencia con respecto a los ‘viejos’. Sin duda, los jóvenes heredan el saber acumulado, pero también heredan ‘otro mundo’. Lo que cambia es el lugar de la mirada, el punto de vista sobre lo que hay que mirar porque el mundo se ha transformado, al tiempo que ha transformado el *habitus* del que observa. La toma de posición de los ‘jóvenes’ no depende de sus ‘inspiraciones’, sino del ‘espacio de los posibles’. Y ese espacio arremolina otros aires y define el universo de lo pensable, lo que en términos de Williams (1980: 137-142) sería el surgimiento de una *formación emergente* que aún está en proceso. Ese espacio de los posibles es recibido como herencia acumulada por la labor colectiva, si tiene la apariencia de una historia autónoma, se debe al juego de la *illusio*.¹⁹ Por lo tanto, el surgimiento de un nuevo grupo y de los ‘nuevos cines’ de antes y de hoy, ocurre cuando cambia el mundo y los modos de producir. La traslación en la estructura del campo lleva de suyo una lucha en las posiciones (consagrados versus nuevos) y, al mismo tiempo, de la jerarquía social. Los ‘jóvenes’ no quieren narrar las mismas historias, ni los temas del pasado, ni ‘bajar’ línea política, porque a ese pasado le corresponden otros esquemas de percepción, valoración y acción. *Habitus* o *estructuras de sentimiento* en juego, cambian a los jugadores y al propio juego. Ello no sólo se observa en los temas y estilos, sino también en los nuevos roles que cumplen en la producción de sus filmes. Es decir, han cambiado las prácticas o los modos de hacer cine, porque han cambiado las condiciones de producción (co-producción, introducción de nuevas tecnologías, formas de financiamiento, papel de la crítica y de los medios, formación académica, participación en festivales, etc.). Permanecer adscritos a los modos de producción del pasado ni es posible, ni permitiría la novedad, ni corresponde a los *habitus* de los nuevos actores del campo. A su vez, se han producido cambios en los sistemas de gustos y en las preferencias en el consumo cinematográfico. Entre otros factores, ello se debe a las nuevas tecnologías audiovisuales (TV por cable, video, internet, videojuegos, etc.) que han modificado también los *habitus* del consumidor. Por todo ello, el campo se reconfigura, se transforma a través de la lucha entre los ‘viejos’ que hicieron época en los 60 y los ‘jóvenes’ que -en los 90- buscan un nuevo sitio para su mirada. Siempre las condiciones históricas de la mirada dependen de la relación entre un *habitus* histórico y el mundo histórico habitado por aquel. Innegable dialéctica representada en *El custodio*

y en otros filmes del “nuevo cine” a través de la puesta en escena de personajes cuyas experiencias y valores emergen a través de las *estructuras del sentir*.

Bibliografía

Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

----- y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. España: Paidós.

----- y Bergala A, Marie M. (1996). *Estética del cine*. España: Paidós.

----- y Marie, M. (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*. Argentina: La Marca.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

----- (1991). *El sentido práctico*. España: Taurus.

----- (2002). *Las reglas del arte*. España: Editorial Anagrama.

Branigan, E. “El punto de vista en el cine”. En *Revista de Estudios Cinematográficos*. México: UNAM, 1984.

Casetti y di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. España: Paidós.

Corcuff, P. ‘Figuras de la individualidad: de Marx a las sociologías contemporáneas’. En *Cultura y Representaciones sociales, revista electrónica de Ciencias Sociales*, Año 2, Número 4, marzo 2008.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. España: Paidós.

Getino, O. (2006). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Argentina: CICCUS.

Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e ITESO.

Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Grupo Editorial Norma, Argentina.

Russo, E. (2003). *Diccionario del cine*. Buenos Aires: Paidós.

Siety, E. (2004). *El plano*. España: Paidós.

Stam, R., Burgoyne, R., y Flitterman-Lewis, (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Williams, R., (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

¹ Licenciada en cine por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (UNAM). Candidata a doctora en Ciencias Sociales, mención en Comunicación Social, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Becaria del FONCA para la realización del video ‘Con los pies en la tierra’. Editora del documental “No les pedimos un viaje a la luna”, premiado en distintos festivales internacionales y con el

‘Ariel’, en 1986. Labora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México donde se desempeña como profesora e investigadora de tiempo completo en la Academia de Comunicación y Cultura, UACM. Su dirección electrónica es: cgomezmoragas@hotmail.com

² Desde un enfoque filosófico, el tema de la Mirada fue abordado por Sartre (1944) en *El ser y la nada*. Jacques Aumont hace una distinción entre la mirada y la visión en el hecho de que emana de un sujeto que percibe de manera activa y deliberada, la vista es así resultado de la mirada. La mirada es un acto sensorio-informativo consciente y voluntario, que entra en una estrategia de conocimiento y de comportamiento del sujeto en su entorno. (J. Aumont, 1992: 61) El término ‘mirada’ incluye el ver, el saber y el creer.

³ Este filme -coproducido por Argentina, Uruguay, Francia y Alemania- es el primer largometraje escrito y dirigido por Rodrigo Moreno quien ha sido co-director en el filme *Mala época* (1999) y *El descanso* (2002). *El custodio* -interpretado por Julio Chávez y Omar Núñez- obtuvo el premio Alfred Bauer en el Festival de Berlín en 2006. Rodrigo Moreno pertenece a la generación de los nuevos cineastas, nace en 1972 y se gradúa de director de cine en la Universidad del Cine, Buenos Aires, Argentina. Su breve filmografía ha recibido numerosos premios y distinciones en Festivales nacionales e internacionales.

⁴ Voyeur término francés que significa mirón.

⁵ Con este enunciado estamos aludiendo a la idea de que la verdad no surge de la identidad sino de la oposición y aún de la contradicción. Mediante el método dialéctico propuesto por Hegel se explica el carácter dinámico del movimiento histórico, del pensamiento y de la identidad a través de la lucha de los opuestos. Lucha hegeliana por el reconocimiento refiere a la siguiente idea. Lo que el custodio *es* (el ser en sí) debe ser apropiado (ser para sí) a través de un proceso de autoconciencia y en el contexto de sus propias determinaciones (cuidar y proteger la vida del ministro), sólo que, en esa relación inter-subjetiva, la identidad del custodio es negada. La lucha se plantea en el plano simbólico como el camino que le permite al personaje superar la alienación y acceder al *ser para sí*.

⁶ Charles Peirce distingue tres nociones: índice, ícono, símbolo. El índice es un fragmento arrancado de la cosa, una huella o muestra del fenómeno, por lo tanto, índice es el signo que vincula el signo con la cosa y a los sujetos entre sí. (Bougnoux, 1999) El término índice fue retomado por el análisis filmico de la tipología de Peirce, basada en la tripartición índice, ícono y símbolo, más una serie de variedades. Índice es un signo que testimonia la existencia de un objeto con el que mantiene un íntimo nexo de implicación sin llegar a describirlo. (Casetti & di Chio, 1991)

⁷ Los motivos son unidades de contenido que se repiten a lo largo del texto y cuya función es reforzar la trama principal ya sea por el subrayado o a través del juego de contrapunto. (Casetti & di Chio, 1991).

⁸ Genette propone en el texto *Figuras III*, el término focalización para determinar cuál es el *foco* del relato. (Gaudreault & Jost, 1995: 137-144).

⁹ Los diversos modos de manifestación de la narración han sido definidos como narración intradiégetica y extradiégetica. La primera ocurre cuando uno o varios personajes cuentan una parte de la historia, es decir, proviene del interior de la misma ficción. En la segunda; la extradiégetica, la instancia narrativa es exterior a la historia, corresponde a las elecciones para conducir el relato y la historia, es el momento cuando se definen los parámetros de la producción del relato filmico (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1996).

¹⁰ El personaje filmico puede ser analizado como persona, como rol y como actante.

¹¹ Definida como significados en negociación, la cultura, es para Williams, una forma de vida total y una práctica material, se encuentra en los textos, en las instituciones y en la vida cotidiana. A partir de este presupuesto, Williams supera los análisis que reducen lo social a formas fijas permitiendo enfocar las relaciones existentes entre las instituciones, las formaciones y las experiencias de lo que está siendo. A ello alude la categoría *estructuras del sentir o estructuras de sentimiento*, pues explica las experiencias no sólo del presente temporal, sino su especificidad, aquello que escapa a lo explícito, a lo fijo, lo que aún no se ha sedimentado. Por lo tanto, refiere a las experiencias de vida en proceso y solución, aludiendo a la cultura viva de un momento histórico y en un espacio determinado. El término ‘sentir’ acentúa la distinción con conceptos más formales como ‘concepción del mundo’ o ‘ideología’, lo cual permite analizar los valores y significados tal como son sentidos y vividos activamente en la experiencia social. Con el término ‘estructura’ se alude a un grupo de relaciones internas específicas, entrelazadas y en tensión de la experiencia social que, al estar *en proceso*, no son reconocidas pero que en el análisis tienen sus características emergentes (Williams, 1980: 150-158).

¹² Por identidad se entiende la forma en que los individuos se definen a sí mismos, por lo tanto, constituye una autopercepción, un autorreconocimiento, una representación autoasignada desde la perspectiva subjetiva de los actores con respecto a su ubicación social (Giménez G; 2007)

¹³ Bourdieu reivindica una antropología de la lucha contra la muerte simbólica, a la que define como la imposibilidad de ‘escapar a los juegos en los que están en juego la vida y la muerte simbólicas’. Bourdieu

parte de un sin sentido original que caracteriza a la condición humana, y que no remitiría a ninguna necesidad divina o natural. (Corcuff, 2008)

¹⁴ Nos basamos en la noción de orden de Elias Canetti. De acuerdo al autor, la orden se nos impone y su poder no se pone en duda, por eso una orden no admite réplica y debe ser cumplida. Toda orden consiste en un impulso y en un agujijón. En nuestro caso, hacemos referencia a dos cosas: por una parte a que ninguna orden se pierde jamás pues queda inscrita el cuerpo. El custodio fue un militar bajo el imperio de órdenes que, en el presente del relato subvierte y relanza, -tal como un agujijón- al ministro. Siempre el contenido de una orden queda conservado en el agujijón; su fuerza, su alcance, sus limitaciones. El agujijón representa el impulso más profundo por deshacerse de las órdenes que alguna vez se han recibido. En este sentido, el asesinato puede funcionar como una metáfora de la idea que acabamos de esbozar. (Canetti, 1995; 297-328)

¹⁵ La categoría *puesta en escena* refiere a la ordenación de los elementos en el interior del cuadro; ello permite construir el sentido de un filme a partir de examinar los informantes (personajes, ambientes, temas), el funcionamiento de los encuadres (*puesta en cuadro*) y los procedimientos del montaje (*puesta en serie*). Es a partir del análisis de estos componentes cómo se conoce la representación de ‘un mundo posible’ (Casetti y di Chio, 1991).

¹⁶ *Off* es la abreviatura de *off-screen*, fuera de pantalla.

¹⁷ El plano es un bloque de espacio y tiempo a través del cual se crea sentido. Consiste en la unidad comprendida entre dos transiciones, por lo tanto, es un recorte de espacio y de tiempo. (Siety, 2004)

¹⁸ Bourdieu distingue entre la cultura objetivada y la cultura subjetivada. Mediante el concepto de *habitus* explica la génesis social de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción. Mediante el concepto de campo explica las estructuras sociales, es decir, la dimensión objetivada del universo social. El *habitus*, que es siempre el producto de las prácticas, es un sistema abierto de esquemas y disposiciones incorporadas que guían- y en ocasiones determinan- las acciones, valoraciones y percepciones de los agentes sociales. El mundo social se reproduce a partir de la interacción entre el campo y el *habitus*. (Bourdieu, 2002: 387).

¹⁹ *Illusio* significa la adhesión colectiva al juego que es a la vez causa y efecto de la existencia del juego. Refiere a la ideología carismática de la ‘creación’ que oculta lo esencial; la lucha entre los protagonistas, entre sus postulados y sus propios intereses para pertenecer al campo (que los presupone y los produce por su propio funcionamiento), es decir, impide una ciencia rigurosa de la producción de los bienes culturales. La ideología de la ‘creación’ orienta la mirada hacia el productor aparente –pintor, compositor, escritor- impidiendo plantear quién ha creado a ese creador y el poder mágico de transubstanciación del que está dotado, y también hacia el aspecto más visible del proceso de producción, es decir, la *fabricación* material del producto, transfiguradas en ‘creación’, con lo cual se obstaculiza explicar las condiciones de esta capacidad (Bourdieu, 2002: 481).