GT 47: Cine contemporáneo en Uruguay

25 Watts: generaciones y genealogías fuera de cuadro

Carmela Marrero Castro

Maestría en Estudios de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano. Universidad de Buenos Aires.

carmela.marrero@gmail.com

Introducción

Dentro de la renovación que la cinematografía nacional ha experimentado en la última década, los films de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella son un punto de inflexión con repercusiones en la escena audiovisual nacional e internacional. El cambio operado en la forma de producción —entre otros factores— tuvo como correlato la emergencia de una estética. Abordar las características de este estilo audiovisual es el objetivo de la investigación titulada: «*25 Watts* y *Whisky* una poética inaugural».

El presente trabajo es un capítulo dentro de dicha investigación y su propósito es analizar de qué manera lo generacional dialoga con lo que hemos denominado «poética de la quietud» en el film *25 Watts*. Entre la quietud y el movimiento los opuestos se desarticulan: la generación de los ancianos y la de los jóvenes se acercan, mientras que los padres se mantienen en el espacio del fuera de campo. El eje propuesto se hace visible en las opciones formales que claramente no se agotan en el nivel denotativo, sino que abren una gama posible de significados e interpretaciones. En este sentido, lo generacional no solo es una clave de lectura del film, también es un ejemplo de una estética cinematográfica emergente.

Ahora bien, el hecho de pensar el film desde su construcción generacional no habilita, de manera directa, a afirmar que se trata de un retrato de la juventud de nuestro país. Ello por varias razones. En primer lugar, realizar una lectura que interprete las películas uruguayas buscando en ellas la representación de lo nacional, termina hablando más de la posición de la crítica cinematográfica y de una necesidad cultural que de los films en sí mismos. Luego, asumir que existe una juventud uruguaya —homogénea—, es posicionarse en un pensamiento esencialista según el cual los jóvenes comparten ciertos rasgos por el hecho de ser y estar en un espacio-tiempo específico. Esta afirmación es al menos discutible. Basta recorrer diversos análisis de corte sociológico, para comprender la complejidad del concepto de generación que ha ocupado a teóricos como Aguste Comte, Karl Mannheim, José Oterga y Gasset y Pierre Bourdieu, entre otros. Por lo dicho, la

propuesta es analizar los diferentes grupos generacionales al interior del film, sin hacer extensivos estos conceptos a la realidad social del país, por lo menos, no en esta primera instancia de análisis. Más aún, lo generacional será estudiado en función de la construcción estética que el film propone, por lo que el acercamiento entre los jóvenes y los ancianos podrá ser pensado en su articulación con la trama y con los recursos cinematográficos.

Segmentación del corpus

25 Watts retrata un día en la vida de tres jóvenes en un barrio montevideano, aunque bien podría tratarse de otra ciudad porque los localismos no anulan cierta universalidad presente en el film. No hay un conflicto central que organice la trama, simplemente asistimos al devenir de ese día, a las historias de los tres amigos y a las vicisitudes que cada uno vive en el transcurso de ese sábado.

La selección del corpus está directamente vinculada con el eje de análisis que organizará el desarrollo del trabajo: la representación de lo generacional en el film *25 Watts*. Por esta razón el punto de partida será la secuencia inicial o prólogo ya que allí se condensan significados presentes en todo el relato. El objetivo es entonces, proyectar la lectura de dicha secuencia a diferentes fragmentos de la película en los que ancianos y jóvenes se acercan, y en los que se hace evidente la ausencia de los padres.

Secuencia inicial / prólogo:

Los títulos de créditos iniciales, que anteceden el inicio de la primera secuencia[1], condensan información que va más allá del análisis textual[2] y nos ubican en otro de los polos del hecho cinematográfico: la producción. Los nombres de los fondos que la película obtuvo dan cuenta de un sistema de financiación —que incluye diferentes instituciones, nacionales e internacionales— y de un circuito de circulación y recepción alternativo al comercial: los festivales. Además, el sistema de coproducción, que en este caso reúne a Control Z, Imágenes y Taxi Film, y la presencia económica de fundaciones internacionales, serán claves en la emergencia de las producciones cinematográficas subsiguientes en el cono Sur.

Dos leyendas abren la película: una dedicatoria «a nuestros abuelos y abuelas» y la ubicación espacio-temporal en la que se inicia la acción «Montevideo. Sábado. 7:14 am» —junto a esta última leyenda comienza el sonido ambiente que nos lleva hacia la primera escena—. En tanto dedicatoria, la primera leyenda también funciona a modo de homenaje. Sin embargo, eso no excluye cierta relación ambivalente que a lo largo del film los jóvenes mantienen con los ancianos. Así como Leche cuida a su abuela indicándole la dosis de sus medicamentos, también la utiliza de antena para lograr una mejor sintonía del televisor.

---

1 La distinción entre secuencia y escena está ampliamente desarrollada por Josep María Catalá en su libro *La puesta en imágenes*. En el presente trabajo seguimos sus argumentos para justificar la distinción.

2 Según Christian Metz en el sistema textual la organización que subyace a un texto fílmico es considerado como una totalidad singular. (Stam, 1999: 71)

La secuencia inicial se abre con un plano fijo, que se transforma en un travelling cuando los personajes ingresan al cuadro por el lateral derecho. El encuadre, en cuanto tal, «instituye una exclusión por su mera presencia, la exclusión de todo lo que no es él y que está potencialmente ubicado en sus límites o sus alrededores: el fuera de campo.» (Gaudrault, 1995: 94). Así, queda planteado un recurso que volverá a aparecer con diferentes usos y significaciones a lo largo del film: la tensión entre el campo y el fuera de campo. El hecho de que los personajes ingresen al cuadro por el lateral derecho hace evidente el espacio elidido por el encuadre: «este espacio invisible que prolonga lo visible y que se llama *fuera-campo*» (Aumont, 2005:24), forma parte del espacio imaginado aunque no mostrado.

Por la segunda leyenda sabemos que es sábado de mañana y la construcción de la escena evidencia que los tres personajes están terminando su salida nocturna. La monotonía se interrumpe cuando uno de ellos —Leche— toca timbre y los tres salen corriendo. La cámara queda detenida en un plano fijo que enfoca la puerta de la casa. La acción se corta, en un fundido a negro se presentan los nombres de los actores y la cámara vuelve a la puerta. Sale una señora mayor en camisón, mira a ambos lados y entra a su casa. Nuevamente un fundido a negro con el título del film: *25 Watts*.

Las escenas que componen la secuencia inicial introducen las dos generaciones que tienen mayor visibilidad a lo largo del film: los jóvenes y los abuelos. En principio podemos pensar que se trata de una construcción dicotómica ya que son dos franjas etarias opuestas, pero a lo largo de la película vemos cómo la distancia se va acortando: tanto los jóvenes como los ancianos comparten el movimiento lento y la quietud.

El montaje que articula ambas escenas tiene una clara función narrativa: «desde este punto de vista el montaje asegura el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación que, globalmente, es una relación de causalidad y/o de temporalidad diegéticas» (Amount, 2005: 65). A pesar de la justificación narrativa que encadena ambas escenas, igualmente se trata de una opción que pone en relación a los dos grupos. De esta manera, el ritmo pausado de los personajes (presente en su acción-inacción, en la monotonía, en la circularidad), y el acercamiento entre generaciones opuestas (abuelos-nietos) se encuentran contenidas y articuladas en los pliegues formales de la película.

Christian Metz afirma que «cada película tiene una estructura particular, una red de significados alrededor de la cual se agrupa, incluso si el sistema elegido es uno de deliberada incoherencia, una configuración que surge de las diversas elecciones realizadas entre los diversos códigos disponibles para el realizador cinematográfico» (Stam, 1999: 71). En este sentido, el texto fílmico es entendido como un sistema significativo que en el caso particular de *25 Watts* analizaremos a partir de lo generacional como red que nuclea las diferentes opciones cinematográficas de los directores. De esta manera, es posible abordar la *poética de la quietud* mencionada al inicio del trabajo.

Acercando las distancias

La cercanía entre la generación de los jóvenes y la de los abuelos se produce por una particular disposición de las imágenes. Así, este film, lejos de construirse a partir de discursos explícitos, articula las posibles significaciones en los pliegues de una poética contenida en las elecciones formales.

De la misma manera que en el prólogo, donde un montaje continuo traslada la imagen de los protagonistas que tocan timbre a la señora que abre la puerta, en la secuencia que narra la llegada de Leche y Javi a sus casas, se ponen en diálogo ambas generaciones a través de un montaje paralelo.

La secuencia se inicia con una cámara fija que presenta la habitación de Javi, paralelamente asistimos a la llegada de Leche a su casa. Ambas escenas se construyen con recursos que también están presentes en el prólogo ya analizado: cámara fija, y por lo tanto, un encuadre dentro del cual los personajes se mueven, la tensión entre el campo y el fuera de campo, montajes que intercalan la imagen de la televisión y a un hámster corriendo en su rueda. En sí, tanto los recursos de filmación como la yuxtaposición de imágenes, hacen evidentes la pereza, la rutina —de Leche y su vecino pero también del hámster que corre en su jaula— y la quietud de los personajes.

Un fundido a negro introduce una nueva escena que completa la secuencia. La cámara fija encuadra la fachada de una casa: una puerta, una silla y una señora mayor que se dispone a tomar mate. Dos árboles funcionan a modo de marco al interior del cuadro. La señora permanece sentada, y diferentes personajes se detienen a conversar. El sonido de la radio AM[3] acompaña y cubre el desarrollo de toda la escena. A modo de instantáneas, los planos se suceden y dejan entrever a los personajes que pasan por esa puerta, una vecina, luego otra, niños corriendo y finalmente un señor mayor, caminando con su bastón se detiene a conversar.

Una interrogante se impone: ¿qué lectura que podemos hacer de una escena que no mantiene una relación directa con las principales líneas de acción anteriormente descriptas? Este montaje paralelo, por «la naturaleza del contenido de los planos […] podía expresar una comparación entre dos términos desiguales en función de la diégesis (caso del montaje paralelo)» (Aumont, 2005: 68). En este caso, si bien la escena de la señora tomando mate se integra al relato al plasmar el paso del tiempo, igualmente no mantiene una relación de causalidad al interior de la diégesis, ya que no afecta el desarrollo de las acciones principales. En ese sentido, este montaje paralelo adquiere una función semántica que es la de connotar, es decir, entablar una comparación entre las imágenes que acerca: la mañana de los protagonistas y la mañana de los ancianos en el barrio. El efecto-montaje que la secuencia produce bien puede ser leído en función del eje de análisis propuesto: relacionar la rutina y el ritmo de los mayores con el de los protagonistas. Incluso más: la contemplación de los vecinos está enmarcada por los árboles que crean un cuadro, algo así como una pantalla al interior de la imagen. De la misma forma, en un acto de observación y contemplación, en reiteradas escenas, los jóvenes miran la televisión.

3

Del lado de los padres

Mientras que los jóvenes y los ancianos permanecen en el espacio mostrado, los padres de los protagonistas son aludidos y se mantienen en el fuera de campo. Tres son las opciones y se corresponden con cada uno de ellos. En cuanto a Seba, su universo privado simplemente es referido a través de las anécdotas. De todas formas, existe un referente, aunque está construido en clave paródica. Se trata del tío Alfonso, que murió atragantado comiendo huevo duro: «mi tío Alfonso, era un genio, se comió 150 huevos duros, va… con el último no pudo, viste, porque los iba tragando y nada, en una se atragantó, justo con el último» (39:10)

En lo que refiere a Leche, su departamento funciona como punto de encuentro entre los amigos. Ese fin de semana está sólo con su abuela, quien, ya sea en primer o segundo plano, tiene una presencia constante y convive con Leche y sus amigos. De su padre no hay referencia alguna y su madre, aparece a través de una carta en la que le avisa que se fue a la costa todo el fin de semana, le pide que cuide a su abuela y le dice que Beatriz, su profesora, canceló la clase.

Finalmente, el universo privado de Javi se limita a su habitación. Las únicas referencias a sus padres las encontramos a través de sus voces cuando alguien toca el timbre de la casa: «nene timbre», «Javier», grita su madre —o lo que interpretamos como tal—, y sobre esa voz se superpone la del padre, «atendé Javier» (23:30). Las voces, si bien forman parte de la diégesis pertenecen al universo del fuera de campo, y Michel Chion se trata de sonidos acusmáticos, ya que podemos escucharlos pero no podemos ver la causa que los origina.

En suma, la presencia de los padres se mantiene en el espacio no mostrado. Existen diferentes teorías que dan cuenta del vínculo que el campo mantiene con el fuera de campo. Siguiendo a Aumont podemos afirmar que a pesar de la diferencia radical que existe entre el campo —que se mantiene en el plano de lo visible— y el fuera de campo —invisible— igualmente «se puede considerar […] que pertenecen ambos, con todo derecho, a un mismo espacio imaginario perfectamente homogéneo, que denominamos *espacio fílmico* o *escena fílmica*» (Aumont, 2005: 25). Así, se trata de un recurso cinematográfico que en el caso de *25 Watts* hace evidente la tensión entre la presencia y ausencia de los padres, y tal vez del lugar que la familia ocupa en el entramado social que el film articula.

El único personaje visible en el campo, que pareciera ocupar el rol paterno es el dueño del auto-parlante, el jefe de Javi, quien busca mantener un vínculo de padre a hijo: «sos como un hijo para mí» (13:51). En sus diálogos generalmente se alude a la falta de responsabilidad de Javi para asumir su tarea, que consiste en pasear por diferentes barrios con el auto-parlante (15:13). Según el discurso de Héctor, la falta de actitud de Javi no lo llevará a progresar, como sí lo hizo él quien se pretende como un modelo a seguir:

> Jefe: Acordate cómo empecé yo Javi
> Javi: Repartiendo volantes.
> Jefe: ¿Dónde?
> Javi: En 18 y Ejido.

> Jefe: ¿Y ahora…? Mirá qué nivel —la cámara enfoca el cartel arriba del auto que dice Publi Sound-. Progreso Javi, progreso.

Es evidente la construcción paródica y ridiculizada del personaje. El discurso de progreso que sustenta sus argumentos contrasta con el logro obtenido, y la cámara se encarga de hacerlo evidente: mientras enuncia su «progreso» un primer plano muestra el cartel «Publi Sound» en el techo del coche. Además, la presencia del hijo, que continuamente repite una frase: «echalo papá», contribuye a lo ridículo de la situación.

En este punto el vínculo con la cinematografía argentina además de inevitable es iluminador. Gonzalo Aguilar en *Otro mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, afirmar que «hay cierta orfandad en los personajes del nuevo cine. Los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado. Pese a que no hay familia, ésta sigue inscripta como un punto de referencia aunque sea invisible» (2006:41). En el caso de *25 Watts*, la ausencia de los padres lleva a los personajes a cierto nomadismo sin que la referencia familiar desaparezca. De hecho, mientras deambulan sin un rumbo claro, se encuentran con un personaje secundario que habla sin parar y les cuenta sobre sus andanzas en el Cabo Polonio y Floripa. Paralelamente se enfoca a cada uno de los personajes y su voz en off nos revela los pensamientos. La preocupación de Javi es un claro ejemplo del orden disgregado, pero presente: «entonces le digo al Héctor que no vengo a laburar más porque me anoté en Facultad, y ta…a mi viejo le digo que no me anoté en Facultad porque me conseguí otro laburo» (11:29) Lo importante no es resolver la situación, sino eludir la presión que ciertos modelos —su padre, su jefe— ejercen sobre él.

Poética de la quietud

Así, tanto la trama como las opciones cinematográficas realizadas por los directores dan cuenta de la estética que mencionábamos al comienzo del trabajo. Lejos de hacer evidentes las emociones o los estados de los personajes a partir de la explicitación verbal, esta película se articula en los pliegues formales de la imagen: cámaras fijas que encuadran la acción, la tensión entre el campo y el fuera de campo, los montajes —con claras funciones connotativas al vincular ancianos y jóvenes—, los lentos travelling que acompañan el deambular de los personajes, son algunos de los recursos analizados para dar cuenta de la poética que este film construye.

Al tratarse de un relato que no plantea explícitamente un camino de lectura, las posibilidades interpretativas se multiplican. Por ello, quedan habilitadas tanto las interpretaciones que ven en el film una representación de lo nacional como las que comprenden las opciones estéticas en función de un contexto cinematográfico internacional —principalmente por sus vínculos con directores como Jim Jarmusch o Aki Kaurismaki—.

En una entrevista[4] aún inédita, María Elisa Macedo le preguntó a Pablo Stoll sobre una posible lectura que identifique a lo uruguayo con sus películas. La respuesta del director es bastante clara:

4

«nunca pretendimos narrar lo nacional en un sentido explícito. Lo que pasa es que éramos uruguayos, filmando en Uruguay, con actores uruguayos y todo lugar donde apuntaras la cámara iba a ser un pedazo de Uruguay… Pero me parece que el hecho de que las películas hayan funcionado en otros países no es porque tenían ganas de conocer a los uruguayos, sino porque las películas eran historias que funcionaban más generalmente.» Y más adelante agrega que la intención era «contar nuestras circunstancias y contarlas de determinada manera, la forma importaba mucho. No se trataba de contarlas porque sí sino de hacerlo a través de determinadas formas de poner la cámara. En un momento *25 Watts* era casi una declaración de principios, que se fue licuando y quedó una historia. Nunca quisimos decir demasiado con las películas más que lo que decían las películas en sí mismas.»

Es evidente que las intenciones del director al momento de filmar la película no son determinantes en la lectura que luego los receptores podamos hacer de ella. Si el film no pretende delimitar un único camino interpretativo menos aún lo harán las declaraciones posteriores. Pero en este caso, apoyan el análisis propuesto y las interrogantes que la investigación deja planteadas.

Fuera de cuadro: **conclusiones**

El análisis realizado derivó en algunas interrogantes que escapan a las fronteras del texto cinematográfico. Las posibilidades de lectura que el film habilita, entablan diálogos con otras esferas socio-culturales. Anteriormente mencionamos la posibilidad de entender las películas de Stoll y Rebella como un reflejo o una representación de lo nacional. Pero este tipo de lectura, por más de una razón, puede ser cuestionada y desarticulada, o al menos, repensada.

Luego de leer las declaraciones de los directores en diferentes entrevistas, y de estudiar cómo se configuran las generaciones en *25 Watts*, fue posible trazar un paralelismo que aún es una hipótesis a desarrollar. La propuesta es pensar hasta qué punto, el hecho de que la genealogía de los directores se ubique en un espacio *fuera de cuadro* —para mantener la analogía con el análisis planteado—, cuestiona la idea de representación nacional, y da lugar a un estudio que privilegia una mirada transnacional y vincula la estética construida por Stoll y Rebella con la de directores de otros países, como Jim Jarmusch y Aki Kaurismäki, o incluso, con el Nuevo Cine Argentino, con referentes como Martín Rejtman o Raúl Perrone. Más aún, si consideramos que las formas de producción han privilegiado el sistema de coproducciones y los fondos internacionales, encontramos más argumentos para sustentar la hipótesis planteada.

La propuesta es entonces, pensar la configuración estética del primer film de Stoll y Rebella a partir de una cartografía que habilite el diálogo de la producción fílmica uruguaya con otros marcos cinematográficos. De esta manera será posible trazar un mapa que amplíe las fronteras de lo nacional, y se posicione en un análisis más «policéntrico, dialógico y relativista de las culturas visuales.» (Stam & Shohat: 4)

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Amieva, Mariana. 2009. «¿Un cine uruguayo?» En: *33 cines*, Año 1, N° 1, p. 7-15. Uruguay.

Aumont, Jacques; Michel Mari. 2005. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Paidós: Buenos Aires.

Carmona, Ramón. 1991. *Cómo se comenta un texto fílmico.* Cátedra: Madrid.

Catalá, Josp María. 2001. *La puesta en imágenes.* Paidós: Barcelona.

Casetti, Francesco; Federico, di Chio. 1991. *Cómo analizar un film.* Paidós: Barcelona.

Chion, Michel. 1993. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Paidós: Barcelona.

Ferré, Pablo. 2008. «Inventar para (sobre) vivir». En: Eduardo Russo. *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Gaudrault, André; Jost, Francois. 1995. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología.* Paidós: Barcelona.

Stam, Robert, et al. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad.* Paidós: Barcelona.

Stam, Robert; Ella, Shohat. s/d. «Hacia una estética policéntrica». Consultado en: http://es.scribd.com/doc/58950515/Stam-Robert-amp-Shohat-Ella-Relatos-de-La-Cultura-Visual-Hacia-Una-Estetica-Policentrica Fecha: 02/09/2013

Filmografía

25 Watts. Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella. 2001. Contro Z producciones.