

Un oso rojo: el género y su parodia

Román Setton

Universidad de Buenos Aires/CONICET

Del otro lado de la reja está la realidad, de este lado de la reja también está la realidad; la única irreal es la reja.

Paco Urondo

La tumba y la libertad

Un oso rojo (2002), de Israel Adrián Caetano, difícilmente puede ser pensada adecuadamente en su contexto particular dentro del cine argentino y dentro de la obra de Caetano por fuera de sus vínculos con la serie televisiva *Tumberos*, dirigida por Caetano y estrenada ese mismo año. Las dos narraciones parecen complementarse de manera perfecta y la serie trata de algún modo el período que la película circunscribe al ámbito de la elipsis. El comienzo de *Un oso rojo* nos muestra a Rubén, el Oso (interpretado por Julio Chávez), cuando sale de la cárcel, y en un *flashback*, vemos también el crimen que lo había llevado a prisión y cómo había sido atrapado. El período de reclusión del protagonista queda recluso dentro de la elipsis del relato. *Tumberos*, en cambio, narra todo el lapso de encierro de su protagonista y casi nada vemos de su vida anterior o posterior, lo vemos entrar en la prisión en el primer capítulo y salir en el último, y solamente por algunos *flashbacks* podemos enterarnos de manera muy parcial y distorsionada, por medio del recuerdo subjetivo de una noche en que el protagonista estaba profundamente alterado por el alcohol y las drogas, de la fiesta orgiástica que

Un oso rojo: el género y su parodia

terminó por conducirlo a la cárcel, gracias a una trampa que le tendieron para que él aparezca como el asesino de la bailarina Gisella Acosta—y tampoco es seguro que esa apariencia no se condiga con la realidad y que parte de la “cama” que le hicieron no consistiera en hacerlo asesinarla en un estado alterado de conciencia. La corta vida ficcional del Oso, lo que vemos como espectadores, son esos pocos días que cuenta la película luego de que ha recobrado la libertad; es decir, de los últimos siete u ocho años de su vida, la narración recorta ese pequeño período fuera de la cárcel, apenas un par de semanas, y el prólogo del film cuenta, además, cómo llegó hasta allí, otro breve lapso de libertad, el día previo a su detención, además de una visita de Natalia (Soledad Villamil) al Oso durante el tiempo de reclusión, que se lleva a cabo en el lugar de las visitas, esa frontera entre el espacio de extramuros y la cárcel. Es decir, a pesar de que su vida ha sido en los últimos tiempos la vida de un presidiario, lo vemos ahora solamente en libertad, fuera de la cárcel. El protagonista de *Tumberos*, Ulises Parodi (interpretado por Germán Palacios), en cambio, es un hombre de leyes, un abogado, cuya vida de ficción—un poco más larga, en la narración y en el relato—transcurre en la cárcel, desde que ingresa al comienzo de la serie hasta que sale al final, aunque él en verdad ha tenido una vida respetable de abogado exitoso, que queda por completo fuera del relato. *Tumberos* narra entonces el período excepcional de la vida del abogado que transcurre en la cárcel, así como *Un oso rojo* narra el período excepcional en que el preso está en libertad. El preso como hombre de ley, y el hombre de ley como preso. Para acentuar más aún la paradoja, el hombre de leyes sale de prisión *contra legem*, escapa de la cárcel luego de una prolongada rebelión colectiva, mientras que el Oso abandona el presidio *secundum legem*, una vez que ha cumplido su condena. Por eso *Tumberos* puede pensarse como un *spin-off* de *Un oso rojo* o *Un oso rojo* como un *spin-off* de *Tumberos*. La serie televisiva es, de algún modo, la expansión del tiempo silenciado y apenas sugerido en la película, así como *Un oso rojo* puede ser pensada como la continuación de la vida de Parodi, ahora que acaba de abandonar la prisión y va en busca de su familia—recordemos que Parodi tiene también una hija, de una edad similar a Alicia, la del Oso, interpretada en ambos casos por Agustina Lage, y los vínculos de ambos protagonistas con su hija también presentan muchas similitudes.

Se sabe que, desde sus comienzos, Caetano hizo una defensa abierta de la narración genérica, tal como se puede corroborar en su manifiesto político-artístico “Agustín Tosco Propaganda”, publicado en el número 41 de *El Amante*,

Un oso rojo: el género y su parodia

en julio de 1995. El grupo de rebeldes de *Tumberos* lleva también este nombre Agustín Tosco Propaganda y cuelgan su bandera en la terraza del penal, tal como hace Caetano en 2002 con sus producciones audiovisuales (cine y TV). Esta autorreferencia y autoconciencia son dos de los rasgos más característicos del trabajo de Caetano con el género. Y en el diálogo que establece en *Un oso rojo* con los géneros—el *noir* y el *western* fecundamente—puede verse un trabajo de exageración de los elementos más característicos de la tradición, de manera que aquello que en el género funciona normalmente como patrón narrativo en *Un oso rojo* funciona de ese modo y desempeña a la vez un papel como marca de distanciamiento.¹ Esto tiene por consecuencia que las acciones y las escenas en que este procedimiento se acentúa cobren un tinte ligeramente—y no tanto—cómico y en parte también alegórico. Un claro ejemplo de este procedimiento lo vemos en el asalto que llevan a cabo hacia el final el Oso y sus episódicos compañeros de crimen. Vemos que los compañeros del Oso se demoran largamente en juntar algunas monedas que hay tiradas en la mesa junto a los grandes fajos de dinero, en lugar de aprovechar ese tiempo valiosísimo para su

¹ Es muy visible el trabajo con la genericidad; hay cantidades de elementos semánticos del *noir*—el asalto, el mundo criminal, las armas, la muerte; también hay elementos sintácticos como la traición, o la oposición entre los negocios criminales y la lógica familiar—por otra parte, los elementos del *western* también son muy numerosos, la configuración de los personajes, los espacios, la ausencia de la ley, el duelo final desigual, la configuración del auto del Oso como un caballo. También en el modo de enfrentarse del Oso, está presente la moral caballescica del combate propia del *western*. Hay tres combates del Oso, todos en inferioridad de condiciones, sin contar el robo: 1) en el bar de apuestas; 2) el enfrentamiento con sus compañeros de robo, cuando lo quieren traicionar; 3) en el bar del turco al final. En este sentido, uno podría decir que, en líneas generales, predominan los elementos semánticos del negro o del policial, y sintácticamente (y en parte también en el uso pragmático) los del *western*. Hay una utilización pragmática del género *western* y del policial. Hay una estructura de *western* que se llena con un campo semántico del policial. En relación con la noción de “genericidad” en contraste con la de “género”, seguimos las ideas de Rick Altman. Él se opone a la idea del “género” como una entidad pura, y prefiere plantear los vínculos entre los géneros cinematográficos y las películas particulares como una relación de participación parcial. Entiende, en este sentido, que las películas en general son híbridas, presentan vínculos con varios géneros y tienen por lo tanto diversos grados de “genericidad”. En este sentido, afirma, habría que hablar de los géneros como antiguamente—en los comienzos del sonoro—se hablaba de las talkies, “part-talkie (25%)”, etc. Rick Altman, *Film / Genre* (London: BFI Publishing, 1999). En el mismo sentido de lo que venimos analizando, cf.: “The film avails itself of several clichés associated with the western genre. When Oso walks into a bar, everyone falls silent” Como ha indicado Joanna Page también hay elementos propios de la tradición de las películas de *gangsters*: “Echoes of the gangster film are also present, as El Turco’s hand is pinned to the bar with a knife [...] in a move which precisely reenacts Virgil “The Turk” Sollozzo’s killing of Luca in *The Godfather*”. Ver Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham, London: Duke University Press, 2009), 97.

Un oso rojo: el género y su parodia

huida. Esto acentúa el natural rudo y mostrenco de algunos personajes clásicos en los *caper* y *heist movies*. En muchos casos, alguno de los participantes del golpe, incluido porque es necesario un hombre más o por su destreza específica dentro del ámbito criminal (manejar, abrir cajas fuertes con explosivos, disparar, etc.), son muy limitados en su inteligencia práctica—por no hablar de la afectiva. También en este punto, *Un oso rojo* es una narración hermanada con *Tumberos*, un producto que de un modo mucho más visible funciona desde un registro paródico, desde el nombre de su protagonista—que refiere al detective inventado por Biorges (Bioy + Borges) y a la vez al apellido del asistente de dirección de la serie y también segundo asistente de dirección de la película—hasta los nombres de los capítulos, nueve de los cuales están titulados según el título de alguna película argentina, al igual que los actos del último episodio, el oncenno.

Estas dos ficciones de Caetano, la televisiva y la cinematográfica, se asemejan además por la referencia tácita—pero muy perceptible—al momento político-económico en que se produjeron y estrenaron. Realizadas y exhibidas durante fines del 2001 y el 2002, en la Argentina del corralito y los meses siguientes, durante la caída (en descrédito) de las instituciones estatales y en tiempos de grandes conmociones y rebeliones sociales, representan un mundo determinado por el hecho de que, ya sea en la reclusión de Caseros o en los espacios abiertos de La Boca (el bar del Turco), San Justo (la casa de Natalia, aunque filmado en Berazategui e Ingeniero Hudson), Parque Patricios (el tiroteo en la fábrica), el Estado no ha logrado imponer el monopolio de la violencia legítima,² y en todos estos espacios la lógica de la fuerza y de la ley es únicamente la que se rige por la ley del más fuerte, es decir, la del Oeste en las películas de *cowboys*. Esto está subrayado de manera paródica en *Un oso rojo* por una frase del Turco (interpretado por René Lavand), que para intimidar al Oso lo saluda del siguiente modo: “Chau, saludos a tu familia, sé que están viviendo en San Justo, cerca de un primo mío, tené cuidado con ese pueblo, es medio jodido, siempre andan a los tiros, como en el Far West”. En ambas narraciones, el héroe es un

² En este sentido, la película ha sido caracterizada de manera casi unánime como un *Western*, sin por eso ignorar los elementos propios del cine negro: “Ese género, el *western*, postula como héroe a un hombre que, independientemente de sus virtudes, tiene alguna cuenta pendiente con la ley. A la vez, el héroe tiene esa cuenta pendiente en un contexto de violencia, porque hay bandas de delincuentes enfrentadas [...] y un Estado que, por contar con representantes locales poco convalidados, actúa contra todos [...] como una banda más”. Silvia Schwarzböck, *Estudio crítico de Un oso rojo* (Buenos Aires: Picnic, 2009), 7.

Un oso rojo: el género y su parodia

insurrecto y se enfrenta, siguiendo los códigos de su propia ley, tanto a la ley positiva como a las demás bandas de criminales. Pero mientras el Oso representa al individuo *par excellence*, el personaje del *Western*, Parodi es el líder de una rebelión con motivaciones y metas también políticas, no sólo individuales (cf. Setton, 2015).

No, claro [...] Te entra por la boca y te sale por el culo [...] bajar a dos de un tiro pasa en las películas.

Un oso rojo

Parodia y autoconciencia como elementos constructivos en Un oso rojo

A pesar de todas estas similitudes, existen algunas diferencias profundas entre el mundo de *Tumberos* y el de *Un oso rojo*. La diferencia más grande acaso radique en que el mundo y los personajes de *Tumberos* están determinados por la omnipresencia de la ley, por más que sea una ley espuria. El ámbito de desarrollo de los personajes y sus acciones están limitados de manera extrema, y casi en su totalidad, por los representantes de la ley, ya sean funcionarios que encarnan la ley estatal—los jueces, empleados del sistema carcelario, políticos—o profesionales liberales que encarnan la ley en el sector privado, abogados y empleados de los estudios de abogados que en general engañan a sus defendidos y solamente de manera excepcional y cuando además de la profesión entra en juego el amor o al menos el afecto o el deseo sexual—tal como sucede con Lorena Rodríguez (interpretada por Belén Blanco), que se interesa en este sentido por Parodi.³ De este modo, se pone en el foco el modo en que (no) funciona ese sistema de justicia y los altísimos niveles de inoperancia y corrupción, en el marco de un momento político y social en que en el imaginario colectivo primaba la idea del desmantelamiento del Estado.

En *Un oso rojo*, en cambio, es como si el Estado ya estuviese desmantelado; es el pasado del Estado moderno, que ahora aparece, a la luz de los acontecimientos de fines del 2001 y 2002, como el presente y en gran medida como visión distópica de futuro. En el mundo de *Un oso rojo*, en esos días que se cuentan luego de la salida del Oso, la ley es escasa, en contraposición con la superabundancia de ley en *Tumberos*. El desierto abierto es sin ley, mientras que el

³ También la referencia al mundo de los abogados está presente en *Un oso rojo*, en la indicación de que con el dinero del afano puede pagarse un buen abogado en el juicio por las visitas de su hija.

Un oso rojo: el género y su parodia

confinamiento carcelario se caracteriza por la superabundancia de la ley y sus representantes. La idea del desierto, del territorio sin ley, propia del *western*, está subrayada de manera paródica por la película; ante todo, como indicamos, por la figura del Turco, por sus palabras, pero también por las relaciones que tiene con “los muchachos”,⁴ que pasan el día entero en el bar y le permiten constituirse en otro modo de ejercicio de la violencia, en cierta medida legítimo. Asimismo, la ley del Turco no carece de conexiones con los representantes del Estado, las autoridades política locales: tal como sabemos por la afirmación de uno de los jóvenes que está jugando al metegol al comienzo del film, el Turco abandonó su antiguo bar y se mudó gracias a un buen vínculo *productivo* con un intendente: “Se fue para ahí, para la calle Caboto, ahí en la Boca. ¿Lo conocés al Manco, vos? Parece que se tomaron un par de bolsas con el intendente y se hizo una buena teca y se mudó para allá”.

Dentro de este marco en que la ley positiva es solamente *una* de las fuerzas que ejercen la violencia, se producen dos hechos complementarios. Por un lado, surgen otros modos de organización, criminales, que imponen sus propias reglas y sus propias leyes—el Turco y su gente, pero también Quique (Ernesto Villegas), el dueño del bar de apuestas al que concurre Sergio (Luis Machín) y sus muchachos, y en parte Güemes (interpretado por Enrique Liporace), que administra trabajo, armas y enseñanza en su grupo, y protege a su gente. El hecho complementario es que la ausencia de la ley positiva parece ser la condición de posibilidad de los vínculos afectivos. La primera consecuencia de la aparición de la ley es el impedimento de mantener los vínculos afectivos: la policía separa a aquellos que se hayan relacionado por esos vínculos, al padre de la hija, al hombre de su pareja. Por lo tanto, la condición de posibilidad de la historia narrada, la historia del reencuentro del Oso con su hija y el modo en que él colabora con la constitución o reconstitución de un hogar para Alicia, es la ausencia de la ley positiva. En la breve aparición de los oficiales en el espacio desierto, luego de que las vecinas lo *botonean* al Oso por estar con su hija en la plaza, la primera y única consecuencia es el alejamiento y la separación del Oso de Alicia. La policía vuelve a poner la reja—ahora la que rodea a la calesita—entre el Oso y Alicia, y amenaza con poner fin a esta trama familiar, como ya lo había hecho en la historia de otro remisero que trabaja con Güemes—tal como nos enteramos por una historia que

⁴ Esta designación sugiere, por el uso lingüístico, la pertenencia a las fuerzas policiales.

Un oso rojo: el género y su parodia

Güemes le cuenta al Oso, la policía mata a la nieta, una niña, en una situación que se asemeja muchísimo al suceso que acaba de vivir el Oso con Alicia en la plaza. El temor de Alicia a la ley es exactamente el temor a la separación de su padre, el temor a que el Oso vaya preso. Esta historia es la trama melodramática, que recupera el conflicto amoroso y familiar, y se cruza con la trama homoerótica de los “géneros masculinos”, el *cine negro* y el *western*. Por lo general, en estos géneros las dos tramas, la familiar y amorosa, y la disputa entre los hombres, que en lugar de la pequeña muerte del amor sexual buscan la gran muerte del contrario, aparecen como universos contrapuestos, con lógicas excluyentes, pues el mundo familiar condena la lógica del mundo del crimen y viceversa. Al ámbito doméstico de la familia, se opone el mundo de los hombres aventureros y diestros. El héroe diestro puede, como Rubén, vencer él solo a un grupo mediano de hombres, ya sea en la lucha física (en el bar de apuestas) o en la lucha armada (en el bar del Turco y en el auto durante la huida del robo). Pero esta característica es llevada en la película hasta la parodiada de un modo que es a un tiempo absolutamente grosero y sutil, porque es sutil desde la puesta en escena y la resolución de los medios utilizados, es decir, desde la forma, y es extremadamente grosero desde el punto de vista del guión. Como ya ha comentado la crítica, en el final de la película el Oso mata con una sola bala a dos de los hombres del Turco, que están ahora, gracias a un ardid del Oso, alineados de manera tal que él los puede matar con un solo disparo. Pero por el tipo de plano y la falta de subrayados de esta acción, la ironía no es percibida como violenta, a pesar de que lo es. Además, de esta manera el Oso responde a una discusión que se da al comienzo del film. Hasta donde sé, ninguna crítica ha reparado hasta aquí en este diálogo del comienzo del film que se da entre los muchachos que juegan al metegol en la calle y que adelanta esta resolución; no se ha reparado en el diálogo porque está en un plano sonoro muy lejano y apenas se entiende la mitad de lo que se dicen los personajes. Como en el final, el contenido de la ironía es desmesurado, grosero, pero la forma es poco perceptible.⁵

⁵ Como parte de la construcción paródica e irónica de la historia, se pueden mencionar muchos otros elementos, por ejemplo el hecho de que el último parlamento de la película sea el de Natalia, que afirma “y ahí termina”, en relación con el cuento de Quiroga, pero que vale también para el film. En este mismo sentido, está también el juego con las monedas o tapitas de bebida según el caso, que el Oso puede resolver y Sergio no, y que adelanta el final de la película, con los dos enemigos del Oso en una línea y a los que el Oso mata sin tocar a uno y sin mover al otro. (En este sentido lúdico, los elementos utilizados se vinculan con los personajes: las monedas vinculadas con las apuestas de

Un oso rojo: el género y su parodia

Manga de putos... ¿qué mirá, vo, puto?... puto, puto, puto y puto... son todo puto y vo,... ¡sos el rey de los putos!, ¿sabés por qué?... porque sos puto y garca.

Un oso rojo

Lucha de hombres en el barro

Como la tumba, los bares de *Un oso rojo* son espacios de intercambio homosocial, lugares unisexuales que alejan a los hombres de sus familias. Son espacios de criminalidad, alejados de la honradez de las mujeres, y en general de la honradez familiar, si bien la institución familiar ya ha comenzado un proceso irreversible de decadencia, provocado en última instancia por la decadencia de los hombres, que según la tradición deben ocupar el lugar de la figura paterna. En los dos casos, en la película y en la serie, la perspectiva de la narración está colocada dentro del mundo criminal, y las apariciones de las fuerzas de la ley sirven únicamente para corroborar que estas fuerzas no contribuyen en ningún punto con el bien de la familia o la sociedad. Pero dentro de este mundo del crimen, Caetano se encarga de distinguir dos códigos precisos, que rigen las relaciones de ese mundo y que son, en gran medida, los códigos que encontramos en *Tumberos*, esos códigos pueden ser caracterizados rápidamente en función de los géneros con los que Caetano trabaja, el *western* y el *noir*. Los códigos del *western* rigen las relaciones con los propios, las relaciones afectivas auténticas, según la máxima enunciada por el Oso, “a la gente hay que cuidarla”, que proviene en parte de una enseñanza de Güemes, mientras que el otro código existente es el del *film noir*—heredado en parte de la *serie noir*—le presunción de que no hay asociaciones perdurables, que todos los pactos son provisorios y que la traición es moneda corriente dentro del mundo criminal.⁶ Según estos códigos, el Oso se comporta

Sergio; las chapitas con las cervezas que toma incansablemente el Oso.) Así el Oso soluciona el problema que no pudo resolver Sergio, conseguir el dinero y dar una casa a la familia. En el mismo sentido, cf.: “One of the most heavily ironic moments in the film is created by superimposing the Argentine national anthem, being sung by schoolchildren to mark Independence Day, onto the violent scenes of the robbery. The strains of the anthem lend an epic quality to these scenes, and the final line, *Coronados de gloria vivamos, o juremos con gloria morir* [...], acquires a particular irony, juxtaposed with a shot of the street littered with bodies as the robbers make their desperate escape. There is glory neither in life nor in death in *Un oso rojo*” (Page 98).

⁶ Tal como ha señalado acertadamente Sebrelí en relación con las novelas de Hammett, todas las asociaciones son contingentes y están amenazadas constantemente por la traición; no hay solidez en ningún acuerdo y no puede haber sociedades. “Los duros están destinados a ser solitarios, sus relaciones con los demás no pueden dejar de ser contingentes y permanentemente amenazadas por la desconfianza y la traición. Las

Un oso rojo: el género y su parodia

con sus compañeros de atraco: ellos lo traicionan y él se anticipa y los mata. La contracara de esto es la entrega del dinero robado a Sergio, Natalia y Alicia. Para así darles de nuevo una casa y contribuir de ese modo a la conformación de un espacio familiar para su hija.

Pero una vez que el Oso ha dejado el dinero y ha reconstituido el espacio familiar que él no puede habitar o al menos no puede habitar plenamente, se aleja, al igual que el *cowboy* al final del *western*, y vuelve al mundo del crimen: va a cobrar venganza del Turco. Regresa a ese mundo de amor y de odios masculinos y homosociales. En este sentido, sorprende la conciencia y el carácter paródico que Caetano utiliza para abordar este motivo. En *Tumberos*, el homoerotismo es parodiado por una utilización constante y bastante particular de la palabra “puto”—que se opone al término “picante” (cf. Setton, 2015)—aquí el homoerotismo propio de estos géneros también es parodiado en muchos pasajes, en la escena final entre Rubén y Sergio, en la primera escena en que se encuentran el Turco y el Oso—el Turco le dice al Oso: “no sabés que acá no dejamos entrar a los trolos”—y sobre todo en la escena en que Sergio ingresa completamente borracho al bar de juego clandestino y trata a todos los parroquianos y a Quique de putos, en una escena que en sus aspectos formales recuerda mucho al *western*—por ejemplo en el plano subjetivo en que la mirada de Sergio va recorriendo el bar y deteniéndose en los parroquianos presentes. Así como las primeras palabras del Turco al ver al Oso, cuando llega al espacio unisexual, son una alusión chistosa a su homosexualidad, las primeras palabras de Sergio cuando él ingresa ahora al espacio unisexual, un bar que es similar en muchos puntos al bar del Turco, son

relaciones sin reciprocidad—en las que todos tratan y son tratados por los otros como objetos—no sólo se establecen con las víctimas, sino también con los cómplices: a las víctimas se las engaña, a los cómplices se los traiciona”. Juan José Sebrelí, “Dashiell Hammett o la ambigüedad”, en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades: 1950-1997* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997), 223-233; aquí, página 230. En este sentido, la caracterización de Sebrelí coincide plenamente con la descripción del cine negro que hacen Borde y Chaumeton. Estos autores subrayan la inestabilidad de las relaciones en el género, “la inseguridad de las relaciones entre los individuos del hampa”, caracterizando a estas relaciones como “lazos de dominación complejos y cambiantes”. Raymond Borde y Etienne Chaumeton, *Panorama del cine negro* (Trad. de Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange, 1958), 16. Asimismo, subrayan el hecho de que “el bien y el mal se codean con frecuencia hasta el punto de confundirse” (*Idem*, 20). “Es pues, sobre el plano de una afectividad de reacciones quizá efímeras, donde deberá buscarse la raíz de este ‘estilo’” (*Idem*, 13).

Un oso rojo: el género y su parodia

también una alusión a la homosexualidad de los presentes.⁷ Sergio, quien ha sido alejado de su familia y está a punto de perderla por la homosociabilidad del bar y del juego, va al espacio unisexual e increpa a todos los presentes echándoles en cara su presunta orientación sexual—y algunos de los presentes están efectivamente caracterizados con rasgos tradicionales de la representación del homosexual—así como el Turco le recuerda al Oso su pertenencia a ese espacio, su homosociabilidad—“¿claro, [...] adónde ibas a ir?”—, cuando él llega al bar para cobrar el dinero, alejarse de ese ámbito e intentar reconstruir su familia. En el final del film, entre el Oso y Sergio logran reconstruir al menos parcialmente el espacio familiar pero ninguno logra llenar del todo y adecuadamente la figura paterna.

El fracaso de la incorporación del padre en la constitución de una esfera familiar ha sido un motivo recurrente en el Nuevo Cine Argentino. *Pizca, birra, faso*, *Tan de repente*, *Leonera* postulan o insinúan la posibilidad de la fundación o refundación de un entorno familiar y vital, un espacio que se diferencie del ámbito masculino del crimen; pero la formación de ese espacio solamente es posible una vez que la figura paterna ha sido excluida de la familia, tal como sucede en *Pizca, birra, faso*, en que muere Córdoba (Héctor Anglada), el padre del futuro niño. Esto se debe a que la configuración de las identidades genéricas se ajusta en el cine de esos años a una caracterización básica que en gran medida coincide con la del *western*: los hombres tienen pecados que redimir y las mujeres son configuradas como heroínas puras, que intentan construir una familia pero se chocan con los vicios masculinos.⁸ En especial en las películas de Pablo Trapero y Adrian

⁷ La construcción de la analogía de los bares, se produce por ejemplo mediante la utilización de planos subjetivos muy similares cuando un personaje ingresa al bar, Sergio, el Oso, en una tradición que recuerda al *western*.

⁸ Cf. “Resulta evidente que la división entre buenos y malos no existe más que para los hombres. Las mujeres, de lo más alto a lo más bajo de la escala social, son dignas de amor, o al menos de estima y de piedad. [...] También es cierto que con frecuencia el buen *cowboy* ha tenido que arreglar alguna cuenta con la justicia, y en este caso el más moral de los matrimonios se hace entonces posible entre el héroe y la heroína. [...] en el mundo del *western* las mujeres son buenas y el hombre es el malo. Tan malvado que el mejor de entre ellos debe redimir de alguna manera con sus proezas la falta original de su sexo [...] el puritanismo anglosajón, bajo la presión de coyunturas históricas, invierte los hechos [del mito bíblico de la caída del hombre por causa de la mujer]. La caída de la mujer resulta siempre motivada por la concupiscencia de los hombres. [...] esta hipótesis procede de las condiciones mismas de la sociología primitiva del Oeste, donde la escasez de mujeres y los peligros de una vida demasiado ruda crearon en esta sociedad naciente la obligación de proteger a sus mujeres y a sus caballos. Contra el robo de un caballo puede bastar la horca. Para respetar a las mujeres hace falta algo más que el miedo a un riesgo tan insignificante como perder la vida: la fuerza positiva de un mito. El *western* instituye y confirma el mito

Un oso rojo: el género y su parodia

Caetano, los personajes masculinos—paradigmáticamente los padres—han sido representados como pecadores que deben expiar sus culpas, mientras que las mujeres son personajes virtuosos, que como Sandra (Pamela Jordan) en *Pizza, birra, faso* intentan alejar a los hombres del camino del crimen, que los habrá de llevar a la muerte—como sucede con el Cordobés (*Pizza, birra, faso*) y más adelante con Sosa (Ricardo Darín) en *Carancho*.

En *Un oso rojo*, como he señalado anteriormente, “Rubén [...], mediante el crimen, y Sergio [...], con el juego y la bebida, conspiran contra la familia que Natalia [...] intenta construir, y la nueva fundación familiar solo es posible a partir de la cooperación entre Sergio y Rubén, que entre los dos sí logran hacer uno” (Setton, 2011, 233).⁹ La película termina con la imagen familiar reconstituida de manera doble, real y simbólica. El dinero permite que la nueva familia conserve su hogar y no se desintegre—frente al desalojo, el plan era que madre e hija se fueran a vivir a la casa de la hermana de Natalia y que Sergio, tal como lo dice él mismo, se fuera “a la mierda”. Y la restitución simbólica se da respecto de la antigua conformación familiar, con la integración a esa nueva vida de la foto de la vieja familia—en que vemos al Oso a Natalia y a Alicia de un año—que ahora el Oso ha hecho enmarcar y le da a Sergio junto con el dinero. De este modo, el Oso reconstituye el orden (familiar) y parte, tal como sucede paradigmáticamente con el *cowboy* en el *western*. Al referirse al *western*, Bazin plantea el problema del choque entre la ley del Estado y aquella ley que funda el Estado. Aquí también encontramos la ley del Oso, que es la que funda el nuevo orden (familiar) en un mundo con un Estado inexistente en su auxilio de los ciudadanos y con sus símbolos vaciados de sentido—la insignia y el uniformes policiales, el himno que cantan en la escuela mientras tiene lugar el tiroteo del asalto. Pero la ley del Oso contradice la ley del Estado, la ley positiva, y el Oso debe partir después de haber restablecido el orden familiar.

Jefes, cabecillas y abusones

de la mujer como vestal de esas virtudes sociales de las que este mundo todavía caótico tiene una gran necesidad. La mujer encierra no sólo el porvenir físico, sino además, gracias al orden familiar al que aspira como la raíz a la tierra, sus mismas coordenadas morales”. Ver André Bazin, “El western o el cine americano por excelencia”, en *¿Qué es el cine?*, Traducción: José Luis López Muñoz (Madrid: Rialp, 2004), 243-254; aquí, 248-249.

⁹ También en *Bolivia* (el alcohol y la cocaína) y en *Pizza, birra, faso* (el alcohol) los vicios aparecen vinculados con un mundo de violencia que conspira contra las uniones familiares y/o amorosas.

Un oso rojo: el género y su parodia

En el año 2002 la revista *El Amante* tituló su síntesis del año con el impactante título de Año Caetano. Ese año Caetano estrenó *Bolivia*, *Un oso rojo* y *Tumberos*, tres de las producciones más importantes de la historia audiovisual argentina. Las tres obras abordan de manera muy visible distintas representaciones de jefes, autoridades o en general figuras de poder. Como ha señalado la bibliografía crítica, las formas triviales de la narración suelen preferir representaciones concretas, sensibles de las relaciones sociales y de autoridad.¹⁰ En ese sentido, el poder, la dominación están muchas veces personalizados, representados por figuras concretas (en contraste con el modo en que por ejemplo Kafka representa la ley o la autoridad: de manera abstracta, inalcanzable, maquiánica). Los personajes que encarnan la autoridad, sean buenos o malos, suelen tener características de figuras paternas: son como padres buenos o malos. Dentro de este paradigma, cabe comprender a las figuras del Turco, Güemes, Sergio, el Oso, Quique, e incluso el remisero que perdió a su nieta. La gran cantidad de personajes de este tipo muestra la importancia del tema en el film. En *Bolivia* también encontramos un personaje similar, Enrique Galmes (Enrique Liporace) el dueño del local que emplea a Freddy (Freddy Flores) como parillero. Enrique Galmes, al igual que Willy (Carlos Belloso) en *Tumberos*, pueden ser considerados como padres abusones y abusadores que someten, castigan e incluso sacrifican a los hijos. Las figuras del Seco (Alejandro Urdapilleta) y Parodi en *Tumberos*, en cambio, encarnan al padre bueno, que cuida de los suyos y busca enseñarles a vivir y a pensar. En *Un oso rojo*, el Turco y Quique encarnan esa forma de la autoridad entendida únicamente como uso y abuso, como vínculo determinado únicamente como la utilización y el sometimiento del otro, mientras que el Oso, al igual que Parodi, al igual que el Seco, al igual que Güemes destacan que “a la gente hay que cuidarla”, como le dice el Oso a Sergio. Este punto, no puede no ser vinculado con la cuestión de la conducción y la autoridad políticas en ese tiempo, tal como lo ha hecho el propio Caetano al referirse a *Un oso rojo*: “me parece que está bueno tener un héroe en este tiempo en el que no lo hay, en el que ningún político es capaz de sacarse los zapatos para dárselos a otro” (Pérez y Caetano). En contraste con el carácter contemporáneo de la política, la

¹⁰ Sobre la literatura trivial, su historia y los motivos y esquemas tradicionales de la narración, cf. Umberto Eco, *Il superuomo di massa* (Milano: Bompiani, 1978), Peter Nusser, *Trivialliteratur* (Metzler: Stuttgart, 1991) y Rudolf Schenda, *Die Lesestoffe der Kleinen Leute. Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (München: Beck, 1976).

Un oso rojo: el género y su parodia

economía, los vínculos personales y sociales, cuyas formas de dominación y sometimiento se toman abstractas, distantes y complejas—tal como sucede en *Tumberos* extramuros—*Un oso rojo* simplifica de manera casi didáctica las representaciones del poder y la dominación y las hace más concretas, tal como sucede también con los vínculos intramuros en *Tumberos*. Al igual que Willy en *Tumberos*, el Turco es caracterizado mediante diversos elementos clásicos de la representación de los villanos: el defecto físico, la manipulación por medio de la palabra y la voz, el traje estridente y clownesco, la utilización de los miedos ajenos.¹¹ Esta representación del mal difiere de la de la política y el Estado, que aquí se manifiestan fundamentalmente por su ausencia—de manera similar a lo que sucede en *Bolivia*—pero que en *Tumberos* son la contracara del espacio criminalizado, la cárcel. Al ver *Tumberos* comprendemos que las formas maléficas de la política son complejas, evasivas, difíciles de visualizar, como sucede con Durán Gaetano (Fernando Caride).¹² Se trata de una maldad invisible y profundamente organizada, una maldad que encierra una compleja trama político-religiosa, que abarca desde los estratos más bajos de la sociedad, Edith (Mirta Busnelli), hasta las más altas jerarquías de la política, el diputado nacional Durán Gaetano e incluso el Presidente (Luis Machín); y entremezcla cuestiones familiares, empresariales, políticas y personales. Esta es la forma de organización del poder y del mal, de un sistema criminal que el Oso sintetiza con la memorable frase “toda la guita es afanada”. En contra de este sistema abstracto, el Oso encarna una forma distinta de autoridad y de justicia, y no sin razón ha sido comparado con Robin Hood: “Like Robin Hood, he is somehow beyond the law and beyond conventional morality, capable of acts of sacrificial kindness yet impulsive and vindictive in his treatment of his enemies. He is a compromised hero in a turbulent world” (Page 99). En ese sentido, la figura del Oso encarna una forma más antigua de la justicia y la autoridad, como ya sucedía con El Seco en *Tumberos*, que encarna el castigo justo a todas las fechorías de

¹¹ Tal como se puede ver en las entrevistas a Caetano, la construcción del villano a partir de la tradición es muy consciente en el director. El propio Caetano subraya la importancia de la manipulación y el dominio de la voz (Schwarzböck, *Estudio crítico*, 71-72), que son dos elementos muy importantes en la construcción tradicional de la villanía —cf. Ambrosio (*The Monk*), Saruman (*The Lord of the Rings*), Medardus (*Die Elxciere des Teufels*), Count Fosco (*The Woman in White*).

¹² Gaetano Durán es equiparable en muchos puntos con Willy y el Turco, por su manipulación de los otros, por la falta de vínculos de reciprocidad en sus vidas y fundamentalmente por el hecho de que todos son sacrificables para ellos.

Un oso rojo: el género y su parodia

Willy, con una justicia muy antigua, ejecutada por un jefe que—al igual que el Oso con los suyos—establece con sus seguidores vínculos de reciprocidad como los existentes en las sociedades tradicionales (don y contra don). Para castigar a Willy, el Seco utiliza una porra medieval y luego lo mutila por medio del fuego, dentro del marco de un ritual. La violencia del Oso, al igual que la violencia ritual del Seco tiene la función de la violencia sagrada: poner fin a la violencia indiscriminada (Girard) y proliferante mediante la violencia; acabar con la posibilidad de que la violencia recaiga sobre cualquier individuo de la propia comunidad—es decir, evitar que el Turco cumpla con su amenaza. La indiscriminación de la violencia en el territorio sin ley, al igual que la violencia indiscriminada en el penal bajo el reinado de Willy, encuentra su fin con la eliminación del Turco—y con la salida de Willy del penal. Y la violencia del jefe ahora, el Oso, el Seco, Parodi se descarga ahora sobre los enemigos y no sobre los propios, tal como sucedía con Willy, Quique, el Turco. El jefe del clan (territorial en *Tumberos*, de parentesco en *Un oso rojo*) es el encargado de hacer justicia, tal como se puede comprender a partir de un pasaje que el Seco lee a sus compañeros en el capítulo sexto: “no hay más remedio, porque la violencia es la que está entronizada; y la violencia solo puede destruirse por otra violencia mayor”.¹³ Frente a la violencia del sistema que condena a los hombres al desempleo y la pérdida de la casa, en ese sistema en que toda la plata es afanada y ningún político es capaz de sacarse los zapatos para dárselos a su prójimo, el Oso encarna esa autoridad paternal que cuida de los suyos y se sacrifica por los suyos.¹⁴ En la cárcel, vemos cómo Parodi encuentra de a poco su propia ley, la construcción de un vínculo incondicional con su hija y en general de vínculos de reciprocidad con los suyos: el oso sale de la cárcel con esa misma ley interna. Parodi y el Oso son al salir de la cárcel hombres de códigos, como los *cowboys* (el Oso) y los indios (Parodi).¹⁵

¹³ Estas frases son una cita de declaraciones de Perón durante su exilio.

¹⁴ La idea de sacrificio constituye, también desde la visión de Caetano, un elemento fundamental en la construcción del personaje: “La película es una suerte de melodrama, pero él [el Oso] es un personaje trágico. Está decidido a entregar su vida, si es necesario” (Schwarzböck, *Estudio crítico*, 70).

¹⁵ En los últimos capítulos, la caracterización de Parodi como indio es muy visible. Por otra parte, cabe señalar que la continuidad entre la figura del padre y la del jefe, sobre todo la del jefe político, está presente en Caetano, en la entrevista con Silvia Schwarzböck, inmediatamente después de hablar del Oso como padre, Caetano rescata la figura del caudillo y el modo en que se establece el vínculo a partir del don: “La gente humilde, dentro de todo, sigue manteniendo ciertos códigos. Yo estoy hablando del

Un oso rojo: el género y su parodia

Fábulas y alegorías

Como ya indicamos, la exageración de ciertos rasgos genéricos le da a la película un carácter parcialmente alegórico. Este rasgo está exacerbado por numerosos elementos del film, por ejemplo el juego que mencionamos de las monedas o tapitas que funciona como alegoría del final de la película,¹⁶ pero también por la utilización de las monedas que hace el Turco para explicar el asalto y la traición al Oso. En este sentido, el final es la contestación del Oso a ese intento de traición explicado con las tapitas. Del mismo modo, el discurso épico de la gesta de independencia en el colegio, mientras el Oso y sus compañeros preparan el asalto, deja a la luz el incumplimiento completo de los propósitos de los independentistas y de las funciones del Estado, que ahora empujan al Oso nuevamente hacia el crimen; aquello que no hace el Estado debe hacerlo el hombre como individuo privado, violando la ley, si es que quiere proteger a los suyos.¹⁷ También el Oso, el personaje pero también el muñeco que el Oso le regala a su hija, y que desde entonces se encuentra sobre la cabecera de su cama, funcionan en este sentido: el Oso es el animal tierno y peligroso, como el muñeco, que cuando el Oso lo compra es confundido por el espectador con un arma—por

código peronista: *vos me das la casa y yo te adoro de por vida; vos me das la sidra y el pan dulce y yo te recuerdo de por vida*. Hay todavía un sentimiento peronista muy arraigado en las clases populares. El guión de *Caudillo* [un futuro proyecto] habla de la lealtad peronista” (*idem*, 74-75). En cuanto al tiempo que pasa el Oso en la cárcel, Caetano indica lo siguiente: “Yo creo que lo que también está contado, por cicatrices pequeñas, por la personalidad del Oso, es que hubo algo que le pasó y que lo hizo así, que es la cárcel” (*idem*, 78). En un sentido similar, Caetano señala que el Oso hizo en la cárcel el luto por su pareja, pero que quiere recuperar a su hija, que para él la vida es muy sencilla “manejar su remis, fumar su cigarrillo, ver a su hija” (*idem*, 73).

¹⁶ En el juego, hay que meter una tapita entre otras dos, de las que una se puede mover pero no tocar y la otra se puede tocar pero no mover. Las dos tapitas están enfiladas una atrás de la otra, como los hombres que mata en el final el Oso. El Oso golpea una tapita y utiliza este golpe para desplazar a la otra, tal como hace con sus enemigos. Alicia sonríe y el Oso también, del mismo modo que el final de la película trae la alegría de Alicia por permanecer en la casa y la del Oso por la alegría de Alicia. Por las declaraciones de Caetano sabemos que él quería subrayar más la sintonía entre el final y el juego de las monedas: “Había una analogía que no pudo quedar bien contada por razones de producción. Había una toma que quería hacer, pero no se pudo porque el techo era bajo, en la que se mostraba una analogía entre los dos tipos que mata y las dos monedas con las que juega la hija” (*idem*, 80).

¹⁷ También en *Francia* (2009) se puede percibir en parte el trabajo con la alegoría por medio de los juegos. El abandono de Mariana (interpretada por Milagros Caetano) del colegio privado y el regreso a la escuela pública está en sintonía con la necesidad, tal como nos enseña el juego terapéutico del Dr. Funes (Daniel Valenzuela), de perseverar indefinidamente en el intento de que todas las casas cuenten con los servicios básicos, que deben ser provistos por el Estado.

Un oso rojo: el género y su parodia

la selección léxica de los diálogos, *el tambor*, etc., y porque se deja fuera de cuadro por largo rato el objeto de la transacción. Pero sobre todo es el libro que el Oso le regala a Alicia lo que subraya con mayor claridad el carácter alegórico de la película. El Oso es, como ha señalado Caetano, alguien que en gran medida tiene un comportamiento muy animal (Schwarzböck y Caetano 73), en un mundo en que no hay ley y que fácilmente puede ser considerado la selva (de asfalto), en sintonía con el cuento de Quiroga con el que aprende a leer Alicia, *Las medias de los flamencos*, que forma parte del volumen *Cuentos de la selva*. El final de la lectura del cuento coincide con el final de la película y la frase de Natalia cierra, como ya indicamos, ambas narraciones, que quedan de este modo emparentadas. En ese sentido, las moralejas de *Un oso rojo*—*toda la guita es afanada, para hacerle bien a la gente que uno quiere, lo mejor es estar lejos*—no son menos contundentes que las de Quiroga y tampoco la película prescinde de elementos propios de la fábula. El cuento de Quiroga termina entonces explicando el comportamiento de los *colorados* flamencos por el sufrimiento que han vivido anteriormente: como el Oso, los flamencos ya no bailan y el ardor que sienten los limita en su vida y movimientos cotidianos. Las dos narraciones terminan con esta enseñanza sobre el color rojo, el color de la sangre y de la muerte, los flamencos ya no pueden permanecer mucho tiempo sin sus patas encogidas así como el Oso no puede permanecer mucho tiempo junto a su familia, y rápidamente debe volver al agua, por la intensidad del ardor.

Bibliografía

- Altman, Rick. *Film / Genre*. London: BFI Publishing, 1999.
- Bazin, André. “El western o el cine americano por excelencia”. *¿Qué es el cine?*
Traducción: José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp, 2004. 243-254
- Borde, Raymond y Etienne Chaumeton. *Panorama del cine negro*. Trad. de Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange, 1958.
- Eco, Umberto. *Il superuomo di massa*. Milano: Bompiani, 1978.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1972.
- Nusser, Peter. *Trivalliteratur*. Metzler: Stuttgart, 1991.

Un oso rojo: el género y su parodia

- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham/London: Duke University Press, 2009.
- Pérez, Martín y Caetano, Israel Adrián Adrián. “Hay que echar mano a la historia propia” (entrevista con Caetano), *Página 12*, 1 de octubre de 2002, “Espectáculos”, www.pagina12.com.ar, consultado el 23 de agosto de 2015 (<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-10886-2002-10-01.html>).
- Schenda, Rudolf. *Die Lesestoffe der Kleinen Leute. Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Beck, 1976.
- Schwarzböck, Silvia. *Estudio crítico de Un oso rojo*. Buenos Aires: Picnic, 2009.
- Schwarzböck, Silvia y Caetano, Israel Adrián Adrián, “Entrevista a Israel Adrián Caetano”, en *Estudio crítico de Un oso rojo*. Buenos Aires: Picnic, 2009. 65-81
- Sébreli, Juan José. “Dashiell Hammett o la ambigüedad”, en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades: 1950-1997*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997. 223-233
- Setton, Román. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina.: Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011. 223-224
- . *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. 384-406