

Publicado originalmente en la revista on line *Transas*  
<https://www.revistatransas.com/2020/04/06/confinamientos-y-liberaciones-de-la-cautiva-a-la-flor/>

## CONFINAMIENTOS Y LIBERACIONES. DE LA CAUTIVA A LA FLOR

Por Patricio Fontana



I.

La voluntad fundacional con la que Esteban Echeverría escribió *La cautiva* es innegable. Ese largo poema dado a conocer en 1837 pretendió, y en buena medida consiguió, ser la piedra basal no solo de la literatura nacional sino, más ambiciosamente, de la cultura nacional. En un célebre pasaje de la “Advertencia a las *Rimas*”, el libro que incluye *La cautiva*, Echeverría aseguraba que el Desierto, en la década de 1830, era “nuestro más pingüe patrimonio” y que se debía “poner conato en sacar de su seno no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar sino también poesía para nuestro

deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional”. Había, pues, que conquistar y explotar el Desierto no solo para producir riqueza, sino también para producir poesía, cultura. El programa económico y literario de Echeverría era, entonces, extractivista: había que “sacar” poesía y riquezas del Desierto. En 1845, en el capítulo II de *Facundo*, Domingo Faustino Sarmiento supo admitir, con alguna reticencia, ese logro de Echeverría. Ese –el de *La cautiva*– era para Sarmiento el rumbo que debía seguir una literatura nacional original: narrar historias sobre el poroso límite entre civilización y barbarie y abandonar los territorios ya demasiado transitados, ir más allá, no ser cautivos de lo urdido exitosamente por otras literaturas.

De todos modos, es discutible que *La cautiva* sea, en efecto, la historia de una cautiva. María y su esposo Brian son capturados por los indios durante un malón y acarreados a Tierra adentro, al Desierto. Pero ni María, ni tampoco Brian, llegan a vivir plenamente como cautivos. Antes de que eso ocurra, con “varonil fortaleza”, María, gracias a la ayuda de un puñal, logra evitar que un indio abuse de ella y, enseguida, libera a Brian. Inmediatamente, luego de asegurarle a Brian que su cuerpo sigue siendo un cuerpo “puro”, que no ha sido mancillada por algún indio, ambos emprenden la fuga y el imposible regreso a su pago. En el camino, Brian muere devorado por la fiebre y el delirio. María, por su parte, cae exhausta luego de que algunos soldados le informan que su hijo también murió. María, entonces, casi no es una cautiva pero su historia permite articular no obstante una pregunta: ¿es posible salir del cautiverio? O, en otras palabras: ¿puede alguien cautivo dejar, alguna vez, de serlo?

La definición que ofrece el diccionario de la RAE del vocablo *cautivo* informa que así se denomina a “una persona o un animal que vive retenido por fuerza en un lugar”. María, en el poema de Echeverría, logra zafar casi inmediatamente de esa retención forzosa: se fuga y consigue, aunque paga el precio más alto, no vivir la existencia que esa sustracción de su hogar le podría haber deparado. La retención de María dura muy poco, menos de un día, el tiempo suficiente para que ella sea testigo asombrado y casi voyerista del sangriento festín con que los indios celebran su exitoso malón (“feliz la maloca ha sido...”). Deben leerse otras historias de cautivas para conocer qué le podría haber pasado a María si no hubiera logrado liberarse, si hubiera sido

retenida por lo indios. Deben leerse otras historias de cautivas para entrever aquello que Echeverría prefirió no contar o que María decidió no vivir. Entre esas muchas historias hay al menos dos muy famosas: la de la cautiva sin nombre de *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández, y la que se relata en el cuento “Historia del guerrero y de la cautiva”, de Jorge Luis Borges, en el que la cautiva es una inglesa que, en contraste con María, no anhela de modo alguno regresar a la civilización.

A propósito del *Martín Fierro*, creo que es oportuno agregar aquí que Hernández escribió además algunos de los versos más acertados y bellos sobre la *retención forzada en algún lugar*. En la *Vuelta*, en el canto 12, el Hijo Mayor, que vivió buena parte de su vida confinado en la “Penitenciaría” acusado injustamente de haber asesinado a un boyero, describe qué implicó esa condena. No se trata, como en los casos de los cautiverios a los que antes aludí, de un confinamiento en espacios abiertos –en el espacio más abierto de todos: el Desierto– sino de uno que se vive entre cuatro paredes, de un confinamiento en un sucinto interior:

En soledá tan terrible  
de su pecho oye el latido:  
lo sé, porque lo he sufrido  
y créameló el aulitorio:  
tal vez en el purgatorio  
las almas hagan más ruido.

Cuenta esas horas eternas  
para más atormentarse;  
su lágrima al redamarse  
calcula en sus afliciones,  
contando sus pulsaciones.  
lo que dilata en secarse.

Allí se amansa el más bravo;  
allí se duebla el más juerte:  
el silencio es de tal suerte  
que, cuando llegue a venir,  
hasta se le han de sentir  
las pisadas a la muerte.

Adentro mesmo del hombre  
se hace una revolución:  
metido en esa prisión,  
de tanto no mirar nada,

le nace y queda grabada  
la idea de la perfección.

Sobre estas sextinas de Hernández, Ezequiel Martínez Estrada escribió que en ellas al Hijo Mayor “el alma se le ha salido y lo asfixia oprimiéndolo” (¿el alma como cárcel del cuerpo, como propondrá años después Foucault en *Vigilar y castigar?*) y que “solamente Dante imaginó círculos tan herméticamente cerrados, soldados tan para siempre, en sus condenados”. En el lírico testimonio del Hijo Mayor, el encierro consiste no tanto en un padecimiento físico –hambre, frío o torturas- sino, prioritariamente, en un padecimiento espiritual, en un sufrimiento intangible, blanco: el suplicio de enfrentarse repetidamente a la nada.

*La Flor*, el film de Mariano Llinás protagonizado por las cuatro integrantes del colectivo teatral Piel de Lava cuya versión completa se conoció en la Argentina en abril de 2018, narra seis historias a lo largo de poco menos de 14 horas. Dos de esas historias se habían proyectado, como anticipo del film por venir, en 2016, en el Festifreak de la ciudad de La Plata, en la ciudad de Trenque Lauquen y en algunos otros pocos lugares de la Argentina (pero no en la ciudad de Buenos Aires) y, como corolario, en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; además, habían sido incluidas en la programación del canal de cable I-SAT. Varias de esas seis historias que ofrece la versión completa de *La Flor* recuperan y reescriben diversos tópicos de la cultura argentina que ya están presentes en el largo poema de Echeverría y en otros textos, películas o pinturas emblemáticas de los siglos XIX y XX que, de manera más o menos obvia, dialogan con él. (Lo mismo ocurre con *Las aventuras de la China Iron*, la novela de Gabriela Cabezón Cámara publicada en curiosa sintonía con la aparición de *La Flor*: ella también, como la película de Llinás, surge de la reescritura de textos clásicos de la literatura argentina; ella también, como *La Flor* en su última historia, explora las posibilidades narrativas del amor entre mujeres en el marco de la inmensa llanura). El largo episodio tercero de *La Flor*, una enrevesada historia de espionaje y contraespionaje, entre otras alusiones más o menos evidentes a esa literatura incluye dos citas de *El gaucho Martín Fierro*. La agente Fox, por ejemplo, parafrasea en francés las palabras que dice el sargento Cruz cuando elige ponerse del lado de Fierro: “[...] Cruz no consiente/ que se cometa el delito/ de

matar así a un valiente”. La historia final, la que clausura el film antes de sus extensos créditos finales, cuenta el regreso de cuatro cautivas a la civilización. En contraste con María, las de *La Flor* sí son indudablemente cautivas: han vivido diez años entre los “salvajes”. Acaso no sea casual que la película, como el cautiverio de esas mujeres, haya sido realizada a lo largo de una década. Podría decirse, por tanto, que las cuatro actrices y dramaturgas de *Piel de Lava* –Pilar Gamboa, Laura Paredes, Elisa Carricajo y Valeria Correa–, al igual que los personajes que encarnan en ese episodio postrero, también fueron, durante diez años, las cautivas felices de este film, sus rehenes dichasas. *La Flor*, por lo demás, es, entre muchas otras cosas, la historia de un director de cine al que cautivaron cuatro mujeres. El cuarto episodio, que no casualmente incluye la historia apócrifa de la relación entre Giacomo Casanova y las “arañas”, es, de los seis que conforman la película, el que alude más nítidamente a los avatares de ese embeleso. Ese episodio, fundamental además para la película porque anuda y les da cohesión a los episodios previos y posteriores a él, es la ficcionalización, por momentos alegórica, de la espinosa convivencia en una asfixiante *cárcel de amor* de las personas que conforman *El Pampero Cine* y *Piel de Lava*. Una convivencia prolongada que fue imperiosamente necesaria para que *La Flor*, en varios niveles, pudiera existir.



II.

La pandemia de coronavirus que vivimos en estos días, y que no sabemos aún cuánto se prolongará, nos ha colocado, por el momento, en una situación de relativo cautiverio. En efecto, creo que no es exagerado afirmar que los argentinos nos estamos viendo obligados *a vivir retenidos por fuerza en un lugar*, que somos rehenes en, o de, nuestros hogares (si es que tenemos el privilegio de tener uno). De hecho, mientras escribo estas líneas recibo por WhatsApp un meme en el que se lee que “Si ya estás empezando a sentir amor por tu pareja no te preocupes: eso se llama *síndrome de Estocolmo*”. Para evitar contagiarnos y que el virus se propague descontroladamente, las autoridades nacionales –y en esto no somos, por supuesto, ninguna excepción– nos han convencido, o han intentado convencernos, de que debemos quedarnos en nuestras casas. “Quedate en casa” es el mantra que, machaconamente, desde mediados de marzo, repiten los medios de comunicación y las autoridades sanitarias.

Desde los primeros días de cuarentena una palabra empezó a repetirse en las redes sociales: *liberación*. Pero no se trataba del clamor de ciudadanos descontentos que querían liberarse del cautiverio que se veían obligados a vivir, de ciudadanos que se rebelaban contra el confinamiento al que las autoridades los compelían con no siempre efectiva persuasión, sino de la liberación de películas para que consumiéramos durante el tiempo de ocio que, engañosamente, parecía regalarnos la cuarentena. Hay algo del “Poema de los dones” en esta situación: con magnífica ironía nos han dado a la vez los libros (o las películas) y la noche (la pandemia). Para evitar que, como el hijo de Fierro en la penitenciaría, enloqueiéramos de tanto “no mirar nada”, o de mirar siempre lo mismo (por ejemplo, los programas periodísticos que ofrece la TV vernácula), empezaron a aparecer demasiadas cosas para mirar en casa, una sobreabundancia de oferta audiovisual que también puede enloquecer, intimidar o hartar. Muchas *películas cautivas*, así, empezaron a liberarse para que pudieran ser vistas gratuitamente en casa. La lista es extensa e incluye varias que, luego de un paso fugaz y a veces sigiloso por alguna sala de cine, ya no era posible ver, al menos no de manera *legal*. Por supuesto, muchas de ellas ya habían sido liberadas o arrebatadas, sin autorización de sus

realizadores y productores, por una comunidad cinéfila global que, apenas puede, *piratea* las películas y las distribuye por varios circuitos virtuales. En estas jornadas de pandemia y confinamiento muchos de los *piratitas* que, en situaciones *normales*, consumimos películas en casa de ese modo pecaminoso, y muchas veces censurado por ese *dictum* un poco rancio que establece que el lugar para ver cine es la sala de cine, que hay que ver cine *donde se debe*, empezamos a sentirnos de algún modo legalizados, aceptados, menos culpables de transgredir una y otra vez las leyes del *copyright* y las más severas que prescriben dónde y cómo debe verse cine.

Entre las películas liberadas hay una que es algo así como la estrella de estas jornadas de confinamiento: la ya mencionada *La Flor*. No es una estrella porque sea la más larga de todas, por la excentricidad de su duración, sino porque, de manera más vehemente que otros realizadores, Llinás siempre sostuvo que su aspiración era que su película completa pudiera verse solamente en una sala de cine, sustraerla de cualquier espacio que no fuera ese.

Desde que la película se dio a conocer en la edición del año 2018 del BAFICI, Llinás una y otra vez manifestó que no quería que ni la televisión ni otros dispositivos de visionado de materiales audiovisuales (por ejemplo: la pantalla de un celular o de una computadora) *domesticaran* su película, la volvieran un producto de consumo hogareño. Si alguien quería ver la película, incluso críticos y periodistas, debía ir al cine. Llinás ambicionaba que el espectador se esforzara para acceder a su película. Esa ambición era, por supuesto, parte de su proyecto, que no se agotaba meramente en la realización de una película de catorce horas sino en disponer de las condiciones para que su visionado en una sala de cine, en tres días, se constituyera en un ritual, en una suerte de fugaz experiencia comunitaria, en una aventura de poco menos de 72 horas. La modalidad de exhibición de *La Flor* siempre fue, al menos en la Argentina, la expresión del testarudo anhelo de sacar al espectador de su comodidad, de su letargo; también, de arrebatarle algo de su poder (por ejemplo, el de dosificar a su gusto la visión de una película o de una serie). A dos años de la presentación de *La Flor* en el BAFICI, El Pampero Cine, que además de Llinás conforman Agustín Mendilaharsu, Laura Citarella y Alejo Moquillansky, seguía insistiendo en esa modalidad restringida de circulación y

tenía planeada una proyección en el espacio cultural Planta, ubicado en el barrio porteño de Parque Patricios, en marzo y abril de este año. Se trata, por supuesto, de una batalla pacífica contra la accesibilidad cada vez menos obstaculizada a la producción audiovisual que, entre otras consecuencias, diferencia tajantemente la experiencia de la cinefilia en la contemporaneidad con respecto a la practicada antes de la aparición de Internet. (Hubo, es cierto, una edición acotada en Blu-ray de *La Flor*, pero esa edición, que yo sepa, no se ofreció a la venta en la Argentina, aunque su ripeco ilegal sí llegó contrabandeado a estas tierras; pero esas vicisitudes del acceso a *La Flor* no me interesan acá: no son parte de la historia, o mejor dicho del cuentito, que intento reconstruir).

A propósito de esa cuestión –vale decir, la de la accesibilidad e inaccesibilidad de la producción cinematográfica en la actualidad–, en el programa de mano que, allá por la primavera del año 2018, se entregó a quienes fuimos a ver *La Flor* a la sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral de Buenos Aires, se reproducían las siguientes afirmaciones de Llinás, que se publicaron también en el diario *Página/12*:

¿Qué hacer [...] con estas catorce horas enciclopédicas en tiempos en que la proyección cinematográfica parece obligada a reducirse a su mínima expresión, en un mero oropel obsoleto que precede al momento fatal en el que las mercancías cinematográficas encuentran su destino en las pequeñas pantallas táctiles de los teléfonos o en las codificaciones líquidas del *streaming*? ¿Qué hacer frente a tanta tristeza? Acaso nos quede, como única salida, aquello que mejor nos sale: la elegante desobediencia. Convertir a nuestra *Flor* en un objeto díscolo, que se niegue a ser un divertimento de living o un electrodoméstico, que rechace la imperiosa exigencia de ser una cosa que esté siempre disponible para combatir el aburrimiento de los adormecidos y los cómodos.

No fue esa la primera ni la última vez que Llinás se refirió a la situación actual del cine como una de “tristeza” o de “catástrofe”, y que identificó a los causantes de ella en, por caso, Netflix, el *streaming* o las redes sociales, y a su cine como un intento de hacer algo disruptivo en ese contexto para él desasosegante. En un reportaje con el periodista Pedro Garay que se publicó en el diario *El Día*, de La Plata, Llinás aseguró:

El cine ya no es lo que fue en sus primeros cien años de vida; no lo es para nadie, como si de repente el cine fuera Pompeya y hubiera hecho erupción el volcán y todo el mundo hubiera salido corriendo. ¿Quién es ese volcán? ¿Las redes sociales? ¿Netflix? ¿Los teléfonos celulares? ¿Todo eso junto? Quién sabe. En cualquier caso, creo que *La Flor* es un film que lamenta esa catástrofe e intenta ver qué se puede hacer con los restos que han quedado después de la evacuación.

Así las cosas, muy poco después de que el gobierno decretara el “aislamiento social preventivo y obligatorio” (ASPO), la cuenta de Twitter de El Pampero Cine anunció, con un colorido cartel, que “durante el tiempo que duren las medidas de confinamiento” se pondría “a disposición pública y gratuita la otrora inaccesible *La Flor*”. La liberación de esta película “inaccesible” tuvo al principio sus tropiezos. Finalmente no fue YouTube la plataforma en la que se difundió, como sí ocurrió con otras películas liberadas por El Pampero, y a donde se subió y luego se debió bajar, por cuestiones de derechos de exhibición, una primera entrega de *La Flor*, sino la más secreta o desconocida Kabinett. El jueves 2 de abril la película completa, en siete partes, estaba subida ya a esa plataforma. “Esto es todo, amigos”, anunció ese mismo jueves un tuit de El Pampero Cine (aunque, previsiblemente, *eso no fue todo*: mientras termino de redactar estas líneas, otro tuit anuncia, enigmáticamente, que “El Pampero Cine propone –en atención a las presentes circunstancias- un final alternativo para la séptima entrega de *La Flor*”).

Fue necesario entonces que se cerraran todas las salas de cine, que ya no hubiera cine en la Argentina, y en casi todo el mundo, para que sus realizadores y productores consideraran que *La Flor* podía llegar al ámbito doméstico y, ahora sí, pudiéramos verla, por ejemplo, en la pantalla modesta de nuestro celular en algún recoveco incómodo de nuestra casa. La domesticación de *La Flor* ocurrió cuando los espectadores nos vimos conminados a lo doméstico, a permanecer asilados y aislados en nuestros hogares y a no poder, por más que quisiéramos, por más que insistiéramos, ir al cine. El “momento fatal” de la captura de *La Flor* por “las codificaciones líquidas del *streaming*”, para decirlo con palabras de Llinas, coincidió así, dramáticamente, con un momento funesto de la historia, con una catástrofe que no es solo la del cine.

Acaso el arribo de *La Flor* a nuestros hogares nos permita olvidarnos y hasta padecer un poco menos, siquiera durante catorce horas, los efectos ruinosos de la erupción de ese volcán invisible que es esta pandemia de coronavirus. En todo esto se aloja además una paradoja más o menos prístina: los enemigos supuestos del cine –las redes sociales o el *streaming*, por nombrar dos– son ahora los que, en estos días extraños, en estos días sin nada de cine, les permiten a las películas –a *La Flor* y a muchas otras– mantenerse vivas o sobrevivir y también, a los espectadores confinados, fugarse en alguna medida de su encierro, respirar otros aires.

Buenos Aires, viernes 3 de abril de 2020