

EL OTRO HERMANO, ANIMALIDAD, RAZÓN UTILITARIA Y POLÍTICA COMO PILARES CONSTRUCTIVOS DEL NOIR EN LA ACTUALIDAD

*THE LOST BROTHER, ANIMALITY, UTILITARIAN REASON AND
POLITICS AS CONSTRUCTIVE PILLARS OF FILM NOIR NOWADAYS*

Roman Pablo Setton

Universidad de Buenos Aires/CONICET
Buenos Aires, Argentina

Resumen

El siguiente artículo analiza una de las producciones audiovisuales argentinas más importantes del año 2017, la película *El otro hermano*, de Adrián Caetano, transposición cinematográfica de la novela *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued. Intentamos mostrar de qué modo esta nueva producción de Caetano se distancia de sus producciones anteriores pertenecientes al género negro (*Un oso rojo*, *Bolivia*, *Tumberos*), a partir de la construcción de un mundo que se puede emparentar sin dificultad con la concepción deleuzeana de la imagen-pulsión, un mundo que ya no deja lugar para los códigos de las películas previas del director. Asimismo, tratamos de extender la tesis sobre la película y mostrar que la razón utilitaria y la animalidad aparecen como determinantes contemporáneas fundamentales del film *noir* en la actualidad.

Palabras claves: Cine Negro; Caetano; Imagen-Pulsión; *El Otro Hermano*.

Resumo

O seguinte artigo analisa uma das mais importantes produções audiovisuais argentinas do ano de 2017, o filme *O Outro Irmão*, de Adrián Caetano, transposição cinematográfica do romance *Sob este Tremendo Sol* de Carlos Busqued. Tentamos mostrar como esse novo filme de Caetano distingue-se de suas produções anteriores pertencentes ao gênero *noir* (*Um Urso Bermelho*, *Bolivia*, *Tumberos*), a partir da construção de um mundo que pode ser relacionado sem dificuldade à concepção de Deleuze da imagem-pulsão, um mundo que não deixa lugar para os códigos dos filmes anteriores do diretor. Da mesma forma, tentamos ampliar a

Abstract

The following article analyzes one of the most important Argentine audiovisual productions of 2017: the film *The Lost Brother*, by Adrián Caetano, a transposition of the novel *Under this Terrible Sun*, by Carlos Busqued. I will try to show how this film distinguishes itself from Caetano's previous film noir productions (*Red Bear*, *Bolivia*, *Tombers*), presenting a world that can be easily linked to Deleuze's conception of the impulse-image, a world in which there is no place for the loyalty codes that characterize his previous films. I will also try to expand the thesis about the film and show that utilitarian reason and

tese sobre o filme e mostrar que a razão utilitária e a animalidade aparecem como determinantes fundamentais do gênero noir no presente.

Palavras-chave: Gênero Noir, Caetano, *O Outro Irmão*, Imagem-Pulsão.

animality appear as constructing pillars of the film noir in the present.

Keywords: Film Noir, Caetano, Impulse-Image, *The Lost Brother*.

Según la concepción de Deleuze, el elemento decisivo del naturalismo cinematográfico es una vinculación específica entre hombre y medio. Esta relación escapa al modo predominante del comportamiento humano en el marco de la imagen-movimiento. Es decir, la acción como transformadora del mundo —y la percepción y el conocimiento orientados a esa acción— es un elemento primordial de esa forma cinematográfica que conocemos como imagen-acción —y que en términos generales se superpone con la imagen-movimiento, salvo por la excepción única de la imagen pulsión, la forma del naturalismo en el cine—. En la imagen naturalista estamos todavía, de manera paradójica, dentro del mundo de la Modernidad, o para decirlo de manera más precisa, no estamos aún en el ámbito de la imagen-tiempo, el mundo posterior a la Segunda Guerra Mundial, luego del fracaso histórico de las concepciones, creencias y paradigmas de conocimiento modernos. Estamos entonces dentro de la *imagen-movimiento*, antes de 1945, pero fuera de la imagen-acción, pues la interacción entre hombre y mundo escapa ahora a esa lógica del comportamiento humano. La imagen naturalista nos ofrece así, de manera absolutamente excepcional, y de manera atemporal, una imagen *directa* del tiempo, y no la imagen indirecta del tiempo propia de la imagen-movimiento. Así, la peculiaridad del naturalismo es la desaparición o anulación de aquello que en la ontología de los *Estudios sobre cine* es el equivalente de la consciencia humana en la tradición de la gnoseología occidental moderna: el centro de indeterminación, la pantalla negra o la conciencia cámara.¹

¹ En la concepción de Deleuze (2005), el mundo es comprendido como materia-flujo, variación universal, imágenes-movimiento. “Imagen es el conjunto de todo lo que aparece”, “es la materia” (90) y hay “una identidad absoluta de la imagen y el movimiento” (91). Y esas imágenes-movimiento conforman a su vez una forma de la experiencia. En ese plano de inmanencia, los cortes móviles, los bloques de espacio-tiempo, las imágenes-movimiento —todas fórmulas que expresan lo mismo— son presentaciones “correspondientes a la sucesión de los movimientos del universo” (91). Y la totalidad de estos movimientos no es otra cosa que luz, “luz que se difunde, que se propaga, sin resistencia y sin pérdida” (92). “La imagen es movimiento como la materia es luz” (92). Y el ojo, la percepción, “está en las cosas” (93). “Las cosas son luminosas” (93) y la conciencia está en las cosas, difundida por todas partes. Esto es lo que, de manera esquemática, podríamos indicar como el aspecto exterior del materialismo radical de Deleuze, la perspectiva del mundo objetivo o como lo ha denominado Rancière (2005, p. 136), la perspectiva de la filosofía de la naturaleza. En cuanto a “nuestra conciencia” (Deleuze, 2005, 94), la conciencia humana, que se debe diferenciar de aquella conciencia universal en las cosas, es solamente una especie

Cuando esta imagen peculiar –que identificamos con la conciencia humana– pierde su carácter específico, el cine queda limitado en la ontología deleuzeana a aquella perspectiva que Rancière (2005, p. 136) identifica con la filosofía de la naturaleza. Desaparece, por decirlo así, el ámbito humano, y con él la perspectiva de la filosofía del espíritu (RANCIÈRE, 2005, p. 136). El mundo de la pantalla queda reducido a naturalismo, a pulsiones elementales y destructivas como únicas formas posibles de comportamiento de los animales humanos. Este es, para Deleuze, el mundo del naturalismo, un mundo anterior a la separación entre el hombre y el animal.

Si atendemos a lo específico de *El otro hermano* (2017), de Adrián Caetano, vemos con facilidad que en el centro del film aparece el carácter animal, pulsional de los comportamientos humanos. Esta ya era una característica distintiva del libro de Carlos Busqued *Bajo este sol tremendo* (Barcelona: Anagrama, 2008), del que la película de Caetano es una transposición. Esa característica, la animalidad, visible en la novela, es notoriamente respetada por Caetano, inclusive, con mucho detalle. Las variaciones significativas de la trama del film respecto de la novela, a las que nos referiremos más adelante, no afectan esta presentación del mundo, en tanto mundo animal, mecánico, pre-humano. Como marca material y a la vez simbólica de esta elección del director, vemos la remera que Javier Cetarti (Daniel Hendler) encuentra en casa de su hermano asesinado y que llevará puesta durante buena parte del film. La imagen del elefante no solamente coloca la animalidad sobre la superficie

de pantalla negra, la opacidad sin la cual la luz nunca se hubiera revelado. Y a partir de esta imagen particular, nuestra conciencia, se abre un espacio para la perspectiva subjetiva, según Rancière (2005, p. 136). Esta conciencia puede concebirse entonces como un intervalo, una desviación. Sólo tenemos entonces movimientos e intervalos, intervalos de movimiento, entre un movimiento recibido y un movimiento ejecutado. Estos intervalos o desviaciones bastan para definir un tipo de imagen particular: son imágenes o materias vivas. Esos intervalos son imágenes-vivientes, centros de indeterminación, o pantallas negras. Reciben o recortan las imágenes sobre una de sus caras, “encuadran” y así conforman una percepción, que luego derivará en una “acción”. Las imágenes no vivas actúan y reaccionan sobre todas sus caras y en todas sus partes; en las imágenes-vivas, en cambio, solo se reciben las imágenes o movimientos sobre una de sus caras o partes y reacciona también con una sola de sus caras o partes. Los organismos vivos más simples son centros de indeterminación cuyos intervalos de movimientos son más reducidos, mientras que el cerebro humano es el centro de indeterminación en que el intervalo se hace más dilatado, es la imagen-movimiento que produce un máximo desvío entre el movimiento recibido y el ejecutado. La percepción y la acción están unidas de manera indisociable por mecanismos sensorio-motrices. En la transición entre la percepción y la acción se encuentra la afección, que surge en el centro de indeterminación (*i.e.* el sujeto).

Si el final de la imagen-movimiento, que Deleuze identifica como efecto de la Segunda Guerra Mundial, consiste en la dislocación de los nexos serio-motrices, de modo tal que se expande el intervalo que sigue a la percepción en la pantalla negra, y la imagen-percepción no deriva ahora en una imagen-acción, sino que, por el contrario, se adentra en esta imagen-pantalla oscura y desarrolla una temporalidad auténtica, directa, es decir, una imagen-tiempo, una imagen directa del tiempo, entonces podemos comprender al naturalismo, a la imagen pulsión, como la contracara perfecta de la imagen-tiempo. En la imagen-pulsión el intervalo de la imagen viva hombre se reduce al mínimo, al punto en que el hombre es indistinguible del animal.

visible del cuerpo de Cetarti-Hendler; esa nueva piel funciona, además, como sinécdoque de su devenir animal, como preanuncio de su comportamiento y su progresiva adaptación al nuevo ambiente de Lapachito –su aprendizaje en las negociaciones con Enzo (Pablo Cedrón), que éste atribuye a la reciente relación con Duarte (Leonardo Sbaraglia)–, y especialmente como vaticinio del desenlace, en que, por entero adaptado a esa selva humana, sobrevive animalmente, *i.e.*, con astucia pulsional–. También evoca –y quizá este es su significado principal– la primera edición de la novela de Busqued en Anagrama, al tomar el diseño de imagen de tapa.

Caetano ha homenajeado de este modo particular a la novela y ha incorporado además una gran cantidad de elementos por completo episódicos como modo de construcción de ese mundo animal. Entre ellos se pueden mencionar el cebú que patea y rompe la puerta de la casa en que está alojado Cetarti; los documentales de animales que Danielito (Alian Devetac) mira –y sobre todo escucha, porque la mayor parte del tiempo están de fondo, mientras él hace otras cosas–; el axolotl, que Cetarti encuentra en casa del hermano, los perros que ladran o no ladran –según la cantidad de pastillas que han tomado y el paulatino acostumbramiento a estas–; el escarabajo venenoso y mortal que aplasta Duarte. Todo esto coadyuva a construir un universo animalizado y, consecuentemente, la idea del comportamiento de los hombres como animales. ¿De qué modo se vincula esta construcción naturalista del mundo con el género negro?

En los comienzos de la literatura policial, surgida en los albores de la Modernidad, la lucha entre el criminal y el detective suele ocupar el centro de la trama, en una pugna de inteligencias superiores, tal como sucede por ejemplo entre Holmes y Moriarty, entre Dupin y el ministro D., entre Arsène Lupin y Daubrecq, entre Irene Adler y Holmes –cabe recordar que Irene Adler es el único personaje capaz de vencer a Holmes a lo largo de las 4 novelas y los 56 relatos–. La Edad de Oro de la novela de enigma o novela problema suponía ese tipo de criminal cuya inteligencia desafiaba al detective. De allí la multiplicación de los casos aparentemente imposibles, como los homicidios de cuarto cerrado y similar –ejemplos de esta tradición son *Asesinato en el expreso de oriente*, *Diez negritos*, “El hombre invisible”, *El misterio del cuarto amarillo*–. Con la aparición de la serie negra a partir de los relatos publicados en *Black Mask*, los criminales literarios y cinematográficos abandonan el linaje iniciado por el ministro de D –o por el Cardillac de E.T.A. Hoffmann, si quisiéramos ir más atrás– y retoman la tradición del orangután de “Los crímenes de la calle Morgue”. Desde sus comienzos mudos, el cine ha mostrado criminales muy poco lúcidos –como en *The Black Hand* (1906) o *Underworld* (1927)– y no pocas veces animalizados, con algunas

actuaciones memorables: los simiescos Scarface de Paul Muni y Blackie de Jack Palance (en *Pánico en las calles*); el Don Corleone de Marlon Brando, con la actuación inspirada —como se sabe— en un bulldog.

En *El otro hermano*, sin embargo, este universo de hombres por completo animalizados está gobernado por un elemento humano, demasiado humano: el dinero. Las acciones y decisiones de los personajes, desde la elección de un lugar para vivir, pasando por el crimen y la traición, hasta la disposición de los cuerpos de los familiares —o el cobro de los seguros de vida—, todo está motivado por una lógica económica extremadamente sencilla: avaricia y acumulación. Todos los negocios del Chanco Duarte —como lo llama Marta—, que incluyen el secuestro, la tortura, la violación, la estafa, el asesinato, el cohecho —entre muchos otros—, tienen por finalidad y por motivación la acumulación de dinero.² Cetarti, mucho más limitado en su experiencia, capacidad y despliegue criminales, también guía la mayor parte de sus acciones movido por su voluntad de “juntar guita” —quedarse en Lapachito para cobrar el seguro de vida, vender su auto y permanecer allí hasta vender todas las cosas del hermano asesinado, participar del secuestro de la “vieja zorra”, tal como le dice Duarte a Eva (Alejandra Fletcher), irse a Brasil en lugar de volver a Buenos Aires a pagar el alquiler pendiente—, y acumula en diferentes recipientes el dinero que va obteniendo —un frasco, una urna, una mochila— a lo largo de todo el film. También Danielito sigue a Duarte motivado por el dinero (y acaso también por el porro que aquel le proporciona).³

Esta combinación de animalidad y codicia ha sido tratada, al menos de manera lateral, tanto por Robert Warshow en su texto sobre el *gangster*, como por Deleuze en su capítulo sobre el naturalismo cinematográfico.

Quizá no sea vano recordar que el mundo de la imagen pulsión está concebido por Deleuze a partir de dos pares ordenados, mundos originarios-pulsiones elementales y mundos derivados-comportamientos (sintomáticos). En este mundo del naturalismo, que, como anticipamos, es previo a la distinción entre hombre y animal, las acciones de los hombres ya no son

2 En cuanto a la violación, cabe hacer aquí una excepción parcial. En sintonía con las afirmaciones de Rita Segato (2003), la violación es también aquí un elemento de punición, del que Duarte hace uso cuando las cosas no salen como él quiere, cuando los otros, tal como él dice, no “se portan bien”. Recién una vez que ha decidido castigar a su víctima “por portarse mal” o porque su familia “se ha portado mal”, recién entonces se calienta: “ahora igual ya me calenté” le dice a la mujer antes de violarla, después de que la mujer afirma que ella misma les puede dar el dinero (también había violado antes al chico secuestrado, podemos pensar por los ruidos que hace cuando lo escucha y porque lo vemos manosearse el pene delante del muchacho como una especie de entrada en calor, del mismo modo que lo hace antes de violar a la mujer).

3 Este hecho ha sido descrito con precisión por Horacio Bernades (2017): “¿Cuánta guita hay?”, pregunta Danielito. «Más de la que viste en toda tu vida», responde Duarte, con sonrisa casi lujuriosa. Guita, guita, guita. Todo es cuestión de guita en *El otro hermano* [...] Todos parecen estar detrás de la guita en la desolada, reseca y herrumbrada Lapachito.”

acciones humanas en sentido pleno; se presentan, en cambio, como “acciones embrionarias” o “afectos degenerados” (p. 179) y están orientadas a la destrucción y signadas por la violencia, una violencia primigenia.⁴ Así, este medio pre-humano tiende sin salida a la destrucción y la muerte: “el tiempo naturalista parece señalado por una maldición consustancial” (DELEUZE, 2005, p. 184). Y en ese mundo en que los comportamientos interpretan pulsiones, éstas pueden ser “elementales” o “brutas”, pero también pueden asumir figuras muy complejas. (p. 185). Como ejemplo de las primeras, Deleuze nombra la “pulsión de hambre, las pulsiones alimentarias, las pulsiones sexuales, o incluso la pulsión de oro en *Avaricia*. Pero son ya inseparables de los comportamientos perversos que ellas producen o animan, canibalísticos, sadomasoquista, necrofilicos, etc.” (p. 185). Es decir, el comportamiento avaro que busca la acumulación aparece caracterizado no sólo como una pulsión, incluso como una pulsión elemental, a diferencia, por ejemplo, de pulsiones de carácter espiritual (como las que Deleuze describe en la obra de Buñuel).

Casi no hace falta subrayar los muchos modos y aspectos en que el film de Caetano se aproxima a esta descripción de Deleuze: los cuerpos muertos y mutilados, los comportamientos sintomáticos, la cosificación de las relaciones –i. e., la objetualización de los seres humanos que ahora sólo son considerados como objetivos y medios de realización de las pulsiones–, la presencia de lisiados,⁵ y sobre todo la configuración de un mundo hecho de pedazos informes, de acumulación sin forma de objetos y seres vivos, un basural cuya ley es la pendiente del más grande declive y que tiende a un fin absoluto. En ese mundo, como indica Deleuze, todo comportamiento

⁴ Como nos dice Deleuze, al mundo originario se “lo reconoce por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos [...] En él los personajes son como animales: el hombre de salón, un pájaro de presa; el amante, un macho cabrío [...] Son animales humanos. Y la pulsión no es otra cosa: es la energía que se apodera de pedazos del mundo originario. Pulsiones y pedazos son estrictamente correlativos. [...] Y el mundo originario tampoco carece de una ley [...] Es, en primer lugar, el mundo de Empédocles, un mundo de esbozos y pedazos, cabezas sin cuello, ojos sin frente, brazos sin hombros, gestos sin forma [...] hace converger todas las partes en un inmenso campo de basura o en una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte. Así pues, el mundo originario es a un tiempo comienzo radical y un fin absoluto. [...] Es el naturalismo [...] El mundo originario no existe con independencia del medio histórico y geográfico que le sirve de médium. Es el medio el que recibe un inicio, un fin y sobre todo un declive [...] Por eso las pulsiones están *extraídas* de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio. Y los pedazos son *arrancados* a los objetos efectivamente formados en el medio. Se diría que el mundo originario no aparece sino cuando uno sobrecarga, espesa y prolonga las líneas invisibles que recortan lo real y desarticulan los comportamientos y objetos [...] A la vez: el mundo originario no existe ni opera sino en el fondo de un medio real, y no vale sino por su inmanencia a este medio cuya violencia y crueldad él revela” (DELEUZE, 2005, p. 180-181).

⁵ “El lisiado es la presa por excelencia, pues no se sabe ya qué es en él pedazo, si la parte que falta o el resto de su cuerpo. Pero también es él animal de rapiña [...] Si el lisiado o el monstruo están tan presentes en el naturalismo, es porque son al mismo tiempo el objeto deformado del que el acto pulsional se apodera, y el esbozo malformado que sirve a este acto de sujeto” (DELEUZE, 2005, p. 186).

es pulsional y está orientado a la apropiación y a la destrucción: “la ley o el destino de la pulsión es apoderarse con astucia, pero con violencia, de todo lo que en un medio dado *puede*, y, si puede, pasar de un medio a otro.” (p. 186). “La pulsión tiene que ser exhaustiva.” (p. 187). “Entre los pobres o entre los ricos, las pulsiones tienen el mismo fin y el mismo destino: hacer pedazos, arrancar pedazos, acumular desechos, constituir el gran campo de basuras y reunirse todas en una sola y misma pulsión de muerte. Muerte, muerte, pulsión de muerte: el naturalismo está saturado de ella” (p. 188). Con una descripción más fenoménica, menos pretenciosa y sin ontología ulterior, Warshow ha caracterizado de manera similar al *gangster* cinematográfico al remarcar su similitud con el hombre de negocios, su imposibilidad de establecer vínculos afectivos, su soledad inevitable y trágica, su consideración de los seres humanos como medios –sus socios, colaboradores e incluso sus “amigos”– para el ascenso en su carrera criminal, o también como manifestaciones o trofeos de sus logros –sus vínculos amorosos con mujeres esplendorosas–. El camino del *gangster*, nos dice, es ascender, ascender y ascender, ese es su único lema y en eso radica su éxito. “The World is Yours”, reza el cartel luminoso que vemos desde el departamento de Scarface. Pero no hay un lugar al que llegar; en cuanto descansa, el *gangster* se encuentra perdido y muere asesinado, porque es un mundo en que las únicas relaciones posibles son las de dominación y sumisión, y en cuanto uno deja de ser el martillo y descansa, pasa automáticamente a ser el clavo y muere. El sueño del *gangster* es, como afirma Warshow, infligir el máximo daño posible y dominar el mundo.

Esta caracterización del criminal ya había estado presente en producciones anteriores de Caetano, y en ese sentido bien se puede colocar a Duarte en serie con el Turco de *Un oso rojo* y Willy Marmota de *Tumberos*,⁶ pero la característica distintiva de *El otro hermano* parece ser que este modo de vida se ha vuelto casi exclusivo. En *Un oso rojo*, hay otras vinculaciones posibles, determinadas por los afectos y las lealtades, familiares pero no solamente (esto se ve en los comportamientos de Sergio –Luis Machín–, Güemes –interpretado por Enrique Liporace–, el Oso –Julio Chávez–, Natalia –Soledad Villamil–, etc.); ese universo, del que el Oso es el centro, funciona como contrapunto de los mundos animales de avaricia y acumulación, del que el Turco (René Lavand) y Quique (Ernesto Villegas), el dueño del bar de apuestas al que concurre Sergio, son el centro y el motor. Algo similar sucede con el grupo de Parodi en *Tumberos*, que establece modos de vida comunitarios en contraste con la forma de dominio opresiva de Willy: “La caída de Marmota [...] funciona en la miniserie como un punto de giro: desde entonces, empieza a gestarse una nueva forma de vida entre los reclusos

⁶ Sobre la construcción de estas figuras de criminales, cf. Setton 2015 y 2016.

[...]; porque ya no se busca embromar al otro. Por el contrario, predomina la armonía, la solidaridad y el trabajo comunitario y organizado.” (SETTON, 2015, p. 390) Incluso en ese mundo absolutamente precario y efímero de *Bolivia* los códigos existían, por ejemplo entre Freddy (Freddy Flores) y Rosa (Rosa Sánchez), o entre el Oso (Oscar Bertea) y Marcelo (Marcelo Videla). En consonancia con estos modos diversos de vínculos personales, el dinero tenía en esas producciones más tempranas una significación diferente. La acción final de Rubén en *Un oso rojo*, la entrega del dinero, el regalo, el don, unimaginable en personajes como el Turco o Willy, se ha vuelto por completo inconcebible en el mundo de *El otro hermano*. Este mundo está por completo dominado por el dinero, incluso el fuera de campo de ese mundo. El hijo de la mujer secuestrada entrega a su madre a la violación, la tortura y la muerte para quedarse con 300 mil pesos. Se trata del hijo de Eva, que en función de la tradición bíblica bien puede funcionar como sinécdoque de todo hombre nacido de mujer. Esta omnipresencia del dinero en la determinación de los vínculos deja fuera los códigos afectivos de la familia y de las lealtades, que hasta aquí habían sido un sello de Caetano.

Y, sin embargo, en su omnipresencia, el dinero adquiere características extremadamente particulares. En la película, el dinero no se gasta, solamente se acumula. De manera marginal, sirve para pagar alguna comida, es decir, cumplir con la función vital mínima de subsistencia, y fundamentalmente como pago de algún acto ilegal o como intercambio puramente comercial de objetos de desecho –las ventas de objetos de Cetarti, los pagos por los trámites espurios de Duarte (y que le consiguen nuevos pagos del Estado), los pagos de Duarte a Cetarti para alojar a la “tía” secuestrada, el dinero que se retira del banco como pago por el secuestro y como seguro de vida espurio, el dinero acumulado por el hermano muerto y que Cetarti encuentra en un sobre–. El dinero, omnipresente, no es un medio de nada, es puro fin, o medio para un objetivo extremadamente remoto y abstracto –irse a Brasil con más dinero–. En el cierre del film, Cetarti se va caminando y se adentra en la naturaleza, con un arma y cargado de dinero, luego de matar a Duarte mientras emitía unos sonidos animales que evocan rebuznos o jadeos de un animal de gran tamaño.

La razón utilitaria es, así, un elemento central de todos los vínculos o, dicho de otro modo, la cuantificación de la ganancia es una premisa de cada personaje en cada vínculo que establece. Como excepciones de baja significación podemos mencionar los dos sacrificios, de Marta y Danielito, por un ser querido. Marta, demasiado vieja, se suicida para alejar a su hijo de Duarte. Y Danielito, cansado de Duarte, lo desobedece y le dispara para no matar a su hermano, con quien ha logrado establecer un incipiente lazo afectivo gracias a sus intereses y gustos comunes por el porro, el axolotl, los documentales y en general diferentes conocimientos enciclopédicos e inútiles.

Conviene detenerse ahora en algunas variaciones significativas de la película respecto de la novela de Busqued. Lo primero que salta a la vista es el desarrollo de Cetarti y el diferente final de los relatos. El Cetarti de la novela no parece llevar a cabo ninguna acción que dependa de manera eminente de una decisión de razón, de un ejercicio de la voluntad: no tiene en absoluto el desarrollo progresivo del personaje de Caetano; no acumula dinero de manera sistemática y lo esconde; no desarrolla una desconfianza (sobre todo de Duarte) orientada a decidir sus acciones; no tiene propósito alguno –como es el viaje a Brasil en el film–; no reconstruye un arma con partes encontradas y la esconde; no hay una atención decidida a la ejecución de un plan (por ejemplo el cuidadoso dominio de la situación en el banco, la vigilancia de las cámaras y los policías, su amenaza a la “tía” para controlarla); no vemos en él actos preparativos en absoluto. Decide súbitamente irse a Brasil en el final –apropiándose de un plan de Danielito–; y el desenlace, escapar a la muerte que le prepara Duarte y dirigirse a Brasil, se produce por un accidente en el viaje final en la ambulancia –con Duarte durmiendo adelante, Danielito manejando y fumando porro, y Cetarti en la caja de atrás con la mujer secuestrada–, una vaca se atraviesa en el camino y todos mueren, salvo él. Toma entonces el dinero, que encuentra en un portafolio de Duarte, y se dirige a Brasil a través de Paraguay. Bernades (2017) ha señalado con acierto que la fauna de *El otro hermano* está compuesta por tres clases de especímenes: los crueles, los indiferentes y los que pueden dejar de ser indiferentes para volverse crueles. Estos últimos son una invención de la película, no están en la novela.

Como indicamos, la transformación de Cetarti no está en la novela, pero sí encontramos un elemento comparable. La discusión sobre los elefantes y su transformación en animales violentos. Tratada con bastante detalle, se discute cómo o por qué este animal, aparentemente pacífico, en determinadas condiciones, se harta de los humanos, se vuelve violento y comienza a matar personas (BUSQUED, 2009, p. 34-37). Caetano parece haber transformado a Cetarti en ese elefante, no solamente a través de la elección de la remera.

Como es fácilmente visible, la secuencia final de la película está milimétricamente planificada, y conforma una unidad perfecta en su estructura y su realización. Cuando abandonan la casa para dirigirse al banco a cobrar, Cetarti se adecenta antes de salir, se viste con cuidado y se peina con lentitud.⁷ Vemos cómo, despaciosamente, se prepara para el viaje final: mira la casa, cuyo contenido ha transformado por completo en dinero, y parece reflexionar antes de emprender una acción importante. Actúa ahora con un aplomo y una lentitud que casi es la de un cowboy en un western clásico. Sale a la calle

⁷ Ya el día anterior vemos la determinación con toda claridad en Cetarti, que en relación con su viaje a Brasil afirma, “ahí voy yo, voy para ahí”.

y lo vemos medirse con Duarte, mantener la distancia, mirarse. A partir de allí es, o al menos intenta ser, dueño de la situación, y resuelve con eficacia los inconvenientes que parecen surgir adentro del banco –por ejemplo, domina a la “tía”, que en algún momento tiene un pequeño intento de rebelarse; además, luego de cobrar los 300 mil pesos, aprovecha para cambiar por billetes más grandes el dinero que había acumulado– (en la novela, en cambio, Cetarti nunca baja del auto durante el cobro, que sucede en una elipsis). Luego, cuando la camioneta se detiene, saca el arma que había escondido para anticipar a Duarte. Y en el duelo final con Duarte –que se había anticipado cuando dejaron la casa del hermano muerto–, cuando ambos se enfrentan heridos y Cetarti lo mata, las últimas palabras de Duarte son “¡Cómo no te vi venir!”. Pero el público sí lo vio venir y también en parte Enzo, que cuando Cetarti mejoró mucho en su negociación –y le dice que si no le da 3000 pesos, prefiere quemar todas las cosas–, le señala “me parece que vos te estás juntando mucho con Duarte”. Así se marca el aprendizaje realizado: Cetarti logra torcerle el brazo a Enzo –que tiene muchos años de oficio– y sale exitoso de esta negociación. La transformación hacia ese éxito económico puede ser vista, de todos modos, como la trama de una anti-novela de educación, como la transformación de Cetarti en un animal de esa selva que es Lapachito. Esta transformación queda acentuada por los jadeos animalescos de Cetarti que escuchamos en un primerísimo plano sonoro antes de vaciar el cargador del arma sobre Duarte.

La película cierra con un hermosísimo plano secuencia, el único plano “bello” del film, que en concordancia con el género y la trama había ejercido de manera coherente una elección por una puesta en escena propia de un realismo sucio. Ese último empieza con la imagen de Cetarti apareciendo en el espejo retrovisor central, situado en el interior del auto, y termina con su imagen en el espejito lateral izquierdo, en que lo vemos alejarse y perderse en el paisaje natural, camino a Brasil.

Otro cambio muy significativo se da en la figura de Danielito, que en la película le dispara a Duarte, en lugar de obedecer la orden de matar a Cetarti. En este sentido, el plano inicial de la secuencia final también es profundamente significativo. Duarte está afuera y espera que salga Cetarti, mientras vemos en el espejo lateral retrovisor a Danielito sentado al volante. La composición del plano es bastante similar a la del plano final, vemos un costado del auto y el espejo retrovisor, pero en el último plano del film no aparece Duarte, y Cetarti está en lugar de Danielito. Cetarti y Danielito, que en parte funcionan como dobles, se han transformado, se han enfrentado a Cetarti y lo han dejado fuera de escena. Lo han matado literalmente entre los dos. Y Cetarti ahora se va cumpliendo el plan que tenía el Danielito de la novela.

Así, el elemento naturalista presente en todo el film toma mayor visibilidad en la secuencia final, y termina de develarnos ese mundo en que, como ha indicado Deleuze, todas las pulsiones son en definitiva pulsión de muerte. Esto explica la masacre final y el hecho de que el único sobreviviente, en ese plano tan bien elegido por Caetano, se pierda en la naturaleza. Muerto Molina, el padre común de Cetarti y Danielito, muerto el hermano de Cetarti y (medio) hermano de Danielito, muertas las respectivas madres, muerta la “tía” y muerto el Chanchito Duarte, Cetarti abandona ese medio ahora ya sin vida. La imagen del tiempo que brinda el film es meramente la imagen de la degradación, de la corrupción, el tiempo de Cronos, como afirma Deleuze (2005, p. 179-189).

Caetano ha construido así un mundo cerrado, sin salidas, el Lapachito del film, del que nadie puede salir. En la novela, en cambio, Cetarti vuelve a Córdoba, no permanece todo el tiempo en Lapachito –el personaje de la novela vive en Córdoba, y no desde los 18 años en Buenos Aires, como en el film–. Es, además, un acumulador, como lo era su hermano antes de morir; no es alguien que reduce toda la materia familiar a dinero. En ese sentido se explica también el cambio del título en la película. Caetano destaca de este modo la mayor importancia de la trama familiar y, ante todo, el desarrollo del personaje y la idea del doble.

Otro aspecto enormemente significativo en la reversión de Caetano es la incorporación de una dimensión política determinante. Las primeras palabras de la película, que leemos claramente *sobre* la cabeza de Duarte, son “Morales intendente”. Están pintadas en una suerte de refugio contra el sol o la lluvia. Este plano, el primero del film, ya coloca de este modo la actividad de Duarte bajo el amparo de la política. Pero la política está ausente; sólo vemos los rastros de sus omisiones, de sus ausencias. La contracara perfecta de este comienzo es el tiroteo final, que se produce en lo que en la película se denomina, no sin ironía, “el polo”, para referirse al polo científico, un inmenso terreno baldío en el que un cartel avejentado y destruido anuncia un proyecto, nunca realizado, de construir allí un polo científico. Estos elementos, sumados al hecho de que Duarte es un ex oficial de la fuerza aérea, con una gran cantidad de contactos en el Estado que le permiten llevar a cabo sus diferentes crímenes, conforman un panorama de la política con dos elementos centrales: a) los vínculos y continuidades existentes en el Estado entre la dictadura y la actual democracia; b) la idea de que los huecos de la acción política, los espacios vacíos que debiera ocupar el Estado, cobijan los crímenes privados, con vínculos profundos y espurios con los funcionarios estatales.

En lugar de ciencia, se produce muerte en Lapachito, de manera efectiva, múltiple y variada. El Estado ausente es casi omnipresente en el film

y lo determina todo: no produce ciencia y tampoco ha logrado asegurar el monopolio de la violencia. En ese marco, la narración va de la muerte a la muerte, de la falta de Estado a la falta de Estado, de las mediaciones privadas y espurias de Duarte hasta el tiroteo final en el espacio que el Estado ha dejado vacío. La muerte de los cuerpos destrozados por las armas da comienzo al relato, que termina del mismo modo, con los cuerpos destrozados por las armas. Proliferación desmedida de asesinatos y ausencia completa de trama judicial o policial.⁸

Conclusiones

Si observamos la evolución de Caetano en la representación del crimen, podemos notar entonces que la animalidad / irracionalidad se ha extendido hasta tomar casi la totalidad del mundo, a la vez que el Estado ha desaparecido casi por completo de la escena. En *Tumberos*, en *Un oso rojo*, en *Crónica de una fuga*, en *Bolivia*, para bien o para mal, el Estado es visible en sus fuerzas de seguridad. Esta característica del desarrollo de Caetano acaso pueda ser ampliada a cierta parte de las ficciones policiales actuales. Se trata de un naturalismo cruzado, sin embargo, con la codicia y la lujuria como determinantes que atraviesan ese comportamiento animal. A lo que ya hemos señalado en la película de Caetano, se pueden sumar los siguientes elementos: un ruido de moscas acompaña una gran cantidad de imágenes del film; los cuerpos de la madre y el hermano de Cetarti apenas se distinguen como cuerpos humanos, por los rostros destrozados y el tamaño de plano; la denominación de “palometas” a los funcionarios corruptos que se quedan con una parte de los negocios turbios de Duarte; el hecho de que Marta (Ángela Molina) se mate con veneno para ratas y las pastillas para los perros, etcétera. Borde y Chaumeton han sugerido que la animalidad de los criminales es una característica del cine *noir*, en contraste con el *police procedural*, al marcar como rasgos distintivos del primero la supresión de las distinciones morales y la incertidumbre de los móviles en las acciones de los personajes: “lo insólito es inseparable de lo que podría llamarse *incertidumbre de los móviles*” (1958, p. 19). El mundo se ha vuelto no sólo violento, de una violencia inusitada, tal como lo describen, también se ha vuelto incomprensible. Este es el cambio más importante que introduce el *noir*, pues el *western* y las películas de *gangsters* ya eran géneros de por sí bastante violentos: “Antes

⁸ La policía apenas aparece en escena y es de una intrascendencia completa. A pesar de todos los crímenes, sólo se presenta a requerimiento de un vecino por los perros que ladran. Pero llega hasta el lugar en que Duarte y Danielito retienen a sus víctimas y no se ocupa de averiguar nada. Asimismo la policía bancaria tampoco hace nada frente a la situación irregular en que Cetarti cobra el dinero. Incluso él saca un arma dentro del banco y no pasa nada.

de la guerra, los postulados eran más bien claros: acción lógica, distinción clara entre el bien y el mal, caracteres definidos, móviles claros, escenas más espectaculares que brutales, heroína femenina y héroe honesto.” (BORDE y CHAUMETON, 1958, p. 19).

Pero la diferencia de los últimos años parece ser que ahora esa imprevisibilidad, esa desafectación de los personajes, capaces de matar con automatismo e indiferencia, con saña y salvajismo, toma la forma del naturalismo, cruzado por la codicia y la lujuria. Este parece ser el verdadero mundo del crimen en el género actual. Los verdaderos criminales del cine negro argentino actual –o de parte de él– no tienen nada más allá o más acá de estos tres rasgos, y esto los caracteriza y distingue del resto del mundo en que se inscriben. La secuencia de créditos de *Relatos salvajes* (2014) reforzaba esta idea a partir de superponer los nombres de los realizadores y colaboradores del film –actores, director, productores, etc.– con imágenes de diferentes animales. En sintonía con esto *Carancho* (2010) ya había acentuado la tradición naturalista y el carácter animal de sus protagonistas desde el título, en una historia en que los caranchos (Sosa –Ricardo Darín–, Casal –interpretado por José Luis Arias–) persiguen a sus presas en la jungla de asfalto del Conurbano Bonaerense, mientras el subcomisario Ibáñez, el Perro (interpretado por Carlos Weber) persigue a los caranchos para recibir la parte del león –que puede ser igual al todo– en el negocio. El comportamiento de los personajes es asimilable también aquí a conductas pre-humanas, previas a toda diferenciación entre el hombre y el animal (SETTON, 2013): la escena en que el combate callejero es continuado por los pacientes dentro del hospital –y que desemboca en un tiroteo–, así como el ajuste de cuentas en que Sosa mata a Casal, comportamientos sintomáticos que revelan pulsiones elementales.⁹ Así, el nombre del animal carroñero que da título al film funciona como metonimia del mundo representado. En la obra de Trapero esa idea ya era perceptible en *Leonera* (2008) y permaneció también en *Elefante blanco* (2012). Pablo Trapero incluso ha adoptado, podría pensarse, una decisión autoral “zoológica” para demarcar una cierta parte de su producción en que el mundo animal y el del hombre se confunden en mayor o menor medida. En contraste con estas decisiones que colocan el elemento naturalista en el propio título de la obra, Caetano ha preferido *El otro hermano*, que coloca en el centro el conflicto familiar –y ha desplazado así las connotaciones naturalistas del título de la novela–.

Si ahora regresamos a *El otro hermano*, en Duarte –que es el centro del mundo representado, de ese Lapachito sin ley– nada hay por fuera de los tres elementos mencionados –lujuria, avaricia y animalidad–. Tampoco hay

⁹ De manera menos marcada, este naturalismo argentino contemporáneo está presente en la reciente *Zama* (2017), de Lucrecia Martel.

nada por fuera de esto en los hermanos. En un mundo sin Estado, en que el hombre es el lobo del hombre, todo parece reducirse al cálculo del beneficio dinerario y la violencia es sólo otra variable para maximizar la ganancia. En esa selva previa a un contrato social, que es a la vez una selva de pura razón instrumental, la razón —pareciera afirmar el film— pierde la razón, la humanidad y la vida. Los cuerpos muertos son quemados para maximizar la ganancia, los vivos son instrumentalizados, para maximizar la ganancia, la acumulación es infinita y constante, y el dinero, por el que todo se ha sacrificado, no se llega a gastar jamás. No hay distracción, ni disfrute, ni placer concreto, ni satisfacción alguna que compre toda esa masa de dinero que circula en la película.¹⁰ Como sugerimos, lo único que logra escapar a esta lógica parecieran ser ciertos vínculos afectivo-familiares, la madre que se mata para alejar a su hijo de Duarte; ese hijo, que mata a Duarte para salvar a su hermano, y este que lo recompensa de algún modo tapándole el orificio del cuello producto de la bala. Nadie puede dar más (consciencia) de lo que tiene. Marta se suicida para salvar a su hijo, que es una continuación de sí, y así le enseña el sacrificio, el amor y la rebelión contra el poder, y Danielito se enfrenta a Duarte para salvar a Certati, su hermano, que es otra forma de sí, su doble. El título de Caetano, *El otro hermano*, acentúa esta vinculación familiar y aporta luz para comprender las lógicas del sacrificio. La película va así de la familia a la familia, de la muerte de un hermano y una madre a la muerte de otro hermano y otra madre. Cetarti llega por la muerte de su hermano y su madre, y se va una vez que han muerto su otro hermano y su madre. En la anti-novela de educación, los personajes mueren, aprenden a sobrevivir como animales, o se sacrifican para sobrevivir en otro de su misma especie y su misma sangre. Así, *El otro hermano* parece inscribirse en una tradición nueva del género negro que tiene al naturalismo, a la razón utilitaria y a la política como determinantes fundamentales de esta época que, con Fichte, podemos considerar la época de la pecaminosidad consumada. Sus personajes son *prisioneros de la tierra*, una tierra en que la naturaleza amenaza literal y metafórica al hombre, la naturaleza en el hombre y fuera del hombre.

¹⁰ En gran medida siguiendo la tesis de Piglia (2000), se sigue repitiendo hasta el hartazgo que en el policial de la serie negra, el dinero es siempre el móvil, la causa eficiente y final de las acciones —en síntesis, todo— y por extensión en el cine negro. Por el contrario, los individuos de estas tradiciones no son racionales, sino antes bien pulsionales en el caso de los criminal, y éticos, si se trata de detectives que trabajan por la paga y según una marcada ética del trabajo, por la que se hará moler a palos sin tomar por ello un centavo demás.

Referencias Bibliográficas

- BUSQUED, Carlos, *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- BERNADES, Horacio, “La crueldad bajo el signo del dinero”, 30 de marzo de 2017, *Página 12*, <<https://www.pagina12.com.ar/28656-la-crueldad-bajo-el-signo-del-dinero>>
- BORDE, Raymond; CHAUMETON, Etienne. *Panorama del cine negro*. Trad. de Carmen Bonasso. Buenos Aires: Losange, 1958.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques, “¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades Del cine”, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005, pp. 129-146. Traducción: Carles Roche.
- SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- SETTON, Román, “El género negro, un arte del presente: *Carancho* y las cuestiones de Estado”, *Polifonía Scholarly Journal* 3 (2013), pp. 132-147.
- SETTON, Román, “*Tumberos*: crímenes entre hombres. Engaños y lealtades, confinamientos y libertades”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8 (2015), pp. 384-406.
- SETTON, Román, “*Un oso rojo*: el género y su parodia”, *A Contra corriente* 13.3 (2016), pp. 1-16.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- WARSHOW, Robert. “The Gangster as Tragic Hero” y “Movie Chronicle: The Westerner”. *The Immediate Experience. Movies, Comics, Thatre, and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Anchor Books, 1964. 83-88 y 89-106.

Román Pablo Setton. Doutor pela Universidade de Colônia, Alemanha. Professor da Universidade de Buenos Aires e Pesquisador Independente no CONICET. Suas linhas de pesquisa se inserem no âmbito do gênero *noir* na literatura e no cinema. Publicou numerosos artigos e livros sobre literatura policial e filme *noir*. Entre eles: *Crímen e pesquisa* (2016), *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina* (2012) e *Fuera de la ley* (2015).

E-mail: rsetton@hotmail.com

Recebido em: 14/12/2017

Aceito em: 14/03/2018