

LA EVOCACIÓN MONSTRUOSA DEL PASADO RECIENTE EN EL LARGOMETRAJE LOS OLVIDADOS (LUCIANO Y NICOLÁS ONETTI, 2018)

POR VALERIA ARÉVALOS

**The monstrous evocation of the recent past
in the feature *Los olvidados***

Resumen

Tomaré el largometraje de los hermanos Luciano y Nicolás Onetti, *Los olvidados* (2018) para revisar la construcción de otredad monstruosa que allí se plantea. Tendré en cuenta la configuración narrativa y estética del film, prestando especial atención a los elementos plásticos y sonoros que lo componen. La película alude a la década del ochenta con dos hechos traumáticos y memorables de la historia nacional (la guerra de Malvinas y la inundación de Epecuén) para construir una noción de Otro monstruoso. Partiendo del concepto de monstruo como advertencia (Piñol Lloret, 2015), podemos pensar que la amenaza de la monstruosidad en la sociedad está siempre latente, que las heridas del pasado siguen abiertas y que mirar al monstruo a la cara es reflejarse en un espejo deformante. Los locos y expulsados, destinados a no ser vistos, aquí exigen la centralidad de la mirada a partir de configurarse como monstruos. Por otro lado, el diseño sonoro establece un diálogo entre el pasado y el presente a partir de la utilización de canciones del registro hardrock y del tango.

Palabras clave: cine de terror, Epecuén, pasado, monstruosidad, terror rural

Abstract

I will take the feature film by the brothers Luciano and Nicolás Onetti, *Los olvidados* (2018) to review the construction of monstrous otherness posed therein. I will consider the narrative and aesthetic configuration of the film, paying special attention to the plastic and sound elements that compose it. The film alludes to the 1980s with two traumatic and memorable events in national history (the Malvinas war and the Epecuén flood) to construct a notion

of the monstrous Other. Starting from the concept of monster as a warning (Piñol Lloret, 2015), we can think that the threat of monstrosity in society is always latent, that the wounds of the past are still open and that to look the monster in the face is to be reflected in a deforming mirror. The mad and expelled, destined not to be seen, here demand the centrality of the gaze by configuring themselves as monsters. On the other hand, the sound design establishes a dialogue between the past and the present using hard rock and tango songs.

Keywords: horror movies, Epecuén, past, monstrosity, rural horror

Los hermanos Luciano y Nicolás Onetti, nacidos en la localidad de Azul en la provincia de Buenos Aires, son dos de los referentes más prolíferos del cine de terror argentino con proyección internacional. Nicolás fundó en 2017 (junto a Michael Kraetzer y Catherine Quantschnigg) la productora *Black Mandala* en Auckland (Nueva Zelanda), donde reside actualmente, y desde ella no sólo produjo hasta el momento más de veinte títulos, sino que también facilitó la distribución del cine de género local en mercados asiáticos y oceánicos.

En diciembre del año 2014 el INCAA comenzó a fomentar la producción de cine fantástico, entendiendo por él a aquel correspondiente al género de terror, ciencia ficción y gore a través de la Resolución 3246/2014. El resultado del Primer Concurso de Cine Fantástico 2015¹ dio como uno de sus ganadores al *Proyecto Epecuén* de los hermanos Onetti, que, posteriormente, devino en una saga iniciada por *Los olvidados* (Nicolás y Luciano Onetti, 2018)² cuya secuela *Los olvidados: cicatrices (lo que el agua dejó)* fue vendida a la plataforma Netflix y tuvo su estreno oficial en 2022 en el marco del BIFFF (Brussels International Fantastic Film Festival).

Tomando en cuenta lo revisado por Mariano Veliz con respecto a la otredad en las reescrituras del gótico y el poder de la mirada como una forma de apropiación del otro (2014: 14), me interesa puntualizar en la potencia visual del monstruo, en los elementos que lo componen y lo dan a ver, en su vínculo con el pasado reciente y su carácter de amenaza constante.

Reflotando la tragedia

En *Los olvidados* se reescribe la historia que dio inicio a la tradición del cine rural en Estados Unidos, *The Chain Saw Massacre (La masacre de Texas)*, Tobe Hooper, 1974) situándola en la actualidad en la ciudad de Epecuén. Epecuén es una localidad al sudoeste de la provincia de Buenos Aires que, en 1985, sufrió una terrible inundación a causa del crecimiento del lago. La ciudad completa quedó hundida siete metros bajo las aguas termales que, en otra época, habían sido el motivo del poderío turístico de la zona. Sus habitantes fueron empujados a un

1. Los otros ganadores de esa primera edición fueron: *Soy Tóxico* (Pablo Parés y Daniel De la Vega, 2018), *Aterrados* (Demian Rugna, 2018) y *La casa acecha* (Eric y Mariano Dawidson, 2020).

2. En el Festival de Sitges, durante el 2017, los Onetti recibieron el premio de Best Promising Directors por *Los olvidados*.

exilio obligado a excepción de un único vecino que se negó a abandonar su hogar. Veinte años después, las aguas bajaron develando un paisaje monocromático y mortecino. Bello, nostálgico y tenebroso a la vez.

Los Onetti toman esta referencia de nuestro pasado reciente y elaboran una historia con coordenadas reconocibles para el espectador del subgénero de terror rural. Jóvenes adultxs, sexualmente activxs, realizan un viaje hacia una zona alejada en donde lxs habitantes resultan seres hostiles y se suceden las muertes con métodos muy explícitos y sanguinarios, apegándose a la idea de counter road-movie de Nadia Lie (2017). La autora sostiene que, a diferencia de la idea de modernidad y evolución que caracterizan a las road-movies norteamericanas, las counter road-movies latinoamericanas reflejan la idea del estancamiento. Algo falla, los vehículos no responden, los personajes quedan varados y, agregado, en el caso específico del terror, se encuentran con un otro terrorífico que intenta matarlos. Eso es lo que le sucede al grupo de jóvenes que protagonizan *Los olvidados*. Al llegar a Epecuén, lxs villanxs dañan su auto sin ser vistxs y, a partir de ahí, su destino queda atascado en ese lugar sin ley.

El objetivo del viaje es filmar un documental sobre la tragedia de Epecuén y, para ello, viajan con Carla, personaje interpretado por Victoria Maurette (una de las actrices recurrentes en el cine de terror argentino) quien aporta fragmentos de su pasado, reviviendo el momento de la inundación cuando ella era niña. Dirá, por ejemplo, que cuando el agua entró a la casa y tuvieron que huir, la madre salió cerrando con llave, creyendo que podría volver. Esos relatos cargados de dramatismo funcionan de motor morboso para ese grupo de cineastas que sólo se detiene en la forma de las cosas, en lugar de en el contenido, en si está dando bien en cámara más que en la tristeza de quien les habla. La primera violencia en *Los olvidados*, se da desde lxs recién llegadxs y su constante espectacularización de la desgracia ajena.

El otro mojón temporal que toman los hermanos Onetti como inspiración del film es la guerra de Malvinas. La configuración de los personajes victimarios se asocia a la idea de aquel devenido *outsider* a partir de un hecho traumático como es el campo de batalla. Pero, mientras que usualmente el estado psicológico traumado se asocia al pánico o al miedo, en estos personajes constituirá una sed asesina central para el desarrollo de la trama.

El excombatiente será un personaje perverso, con poca ropa y puro deseo lascivo. Su lugar dentro de la casa es un sillón desde donde mira programas viejos de mujeres haciendo gimnasia y luego a lxs secuestradxs siendo torturadxs. Mientras el resto de la familia “trabaja”, él sostiene un rol más pasivo quizás en alusión a la cesantía laboral que atravesaron y atraviesan quienes regresaron de la guerra en Argentina.

De este modo, la película alude a la década del ochenta con dos hechos traumáticos y memorables de la historia nacional para construir una noción de Otro monstruoso. Si partimos del concepto de monstruo como advertencia (Piñol Lloret, 2015), podemos pensar que la amenaza de la monstruosidad en la sociedad está siempre latente, que las heridas del pasado siguen abiertas y que mirar al monstruo a la cara es reflejarse en un espejo deformante. Los locos y expulsados, destinados a no ser vistos, aquí exigen la centralidad de la mirada a partir de configurarse como monstruos.

Mirar de frente al monstruo

Piñol Lloret dirá que los monstruos “son, para ser vistos” (2015: 38) y que, por ello, la dimensión visual del monstruo es fundamental para expresar lo anómalo, lo otro. En el caso del film, la configuración monstruosa se da a partir de la lógica del fragmento, de los restos. Cráneos y huesos de animales construyen la corporalidad de esos otros marginales que aguardan pacientes hasta que una presa caiga en su poder. En las primeras imágenes del largometraje, la ruta recibe a lxs visitantes con cráneos de ganado, a modo de anticipo de su destino: la conversión propia en ganado y la estética que describirá a sus asesinxs³. Una de las postales más reconocibles de Epecuén es la figura del matadero recortada entre las ruinas. De este modo, un símbolo de progreso económico del pasado deviene zombi, erigiéndose entre la nada disimulando su vacío y falta de actividad. El matadero, escenario central de *Los olvidados*, representa aquello que fue y ya no será, aquello perdido bajo las aguas que rehúsa a esconderse. Al igual que los *outsiders* del film permanecen de pie entre los restos de lo que alguna vez fuera su hogar, el matadero se mantiene de pie a la espera de nuevos cuerpos para carnear, sólo que esta vez, no se tratará de animales.



Imagen 1. *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2018)

3. El ingreso a la estación de servicio, primer contacto con la familia caníbal, nos muestra un llamador colgado en la puerta del local, compuesto por pezuñas y dientes. Más tarde, cuando se desate el conflicto y los personajes conozcan a sus victimarios, estos tendrán máscaras elaboradas con cráneos y huesos de animales. La muerte como elemento constitutivo de lxs habitantes de ese terreno abandonado. Aquello que estuvo vivo, pero devino fósil.

La película abre y cierra con una referencia directa a la tragedia de Epecuén. Con la pantalla en negro una voz proveniente del pasado anuncia, desde un programa de radio, la inundación de la zona y su consecuente desalojo. Tras un salto temporal visual, un dron recorre en la actualidad la zona plagada de ruinas y árboles muertos, dando cuenta de la devastación y el vacío que protagonizará la historia. El verdadero protagonista es Epecuén. La voz de la noticia pregunta, nos pregunta: ¿“quién se acuerda de Epecuén?” estableciendo de manera concreta el vínculo entre el título del largometraje y el status marginal de lxs habitantes de esa localidad. En sintonía con ese comienzo, las escenas finales del film recuperan fragmentos documentales de noticieros de los años ochenta, en donde, desde imágenes aéreas desde helicópteros, se describe la zona con un sensacionalismo propio de los medios de noticias argentinos.

La tragedia dejó tras su paso un sinfín de imágenes terroríficas en voces de sus habitantes. Entre ellas, la imagen de los ataúdes que, debido a la salinidad de las aguas, salieron a flote tras la inundación y vagaron por el pueblo golpeando contra las casas. Además del impacto visual que tiene el ver un sinfín de ataúdes vagando sobre el pueblo hundido, el impacto emocional quebró a las familias exiliadas que, en un vano intento por recuperar a sus muertos, contrataron buzos con la esperanza de hacerse de los restos de sus seres amados. La consecuencia de esta medida desesperada es que les devolvían más cuerpos de los pedidos sin certezas acerca de su identidad. Esta anécdota se recupera en el final del film con un testimonio real de la época y en cierto modo simboliza el carácter que tendrán los personajes negativos, son (no)muertos, son cuerpos que quedaron varados en el pueblo. Son la marca del horror que el agua dejó.

La familia caníbal espera año a año la llegada de turistas para saciar su hambre. Hambre ocasionada por la ausencia de políticas económicas y asistenciales que se encarguen de cuidar a un sector particular de la población. Dentro de las nuevas líneas argumentales que Rocío Alés Fernández analiza bajo el estereotipo de “América profunda” está la que enfrenta a “monstruos reales [a] jóvenes urbanos de clase media” (2018: 15). Para la autora, la vertiente norteamericana de terror rural utiliza la idea de la desintegración de los principales ideales de la tradición más conservadora de USA: “la familia, la seguridad nacional, la confianza en las fuerzas del orden, la inocencia del propio país y sus habitantes, el concepto de *American way of life...*” (65) De este modo, hundiendo las raíces de lo monstruoso en lo profundo de la sociedad, el mensaje resulta claro: el mal proviene del interior.

Al igual que en *La Masacre de Texas*, esta familia se sitúa al costado de la sociedad, en los márgenes destinados a desaparecer. Su supervivencia se basa en el delito, pero, siendo que habitan un lugar sin ley, ¿el delito existe? Una de las características de este subgénero es la inoperancia de los sectores de poder, como la policía. La ausencia de personajes de autoridad en este largometraje es notable. La violencia sucede libremente por las calles de Epecuén y no es necesario ocultar el horror cuando nadie está mirando. Los abundantes planos aéreos utilizados en el film no sólo describen bellamente la ciudad y sus ruinas, sino que también da cuenta de la falta de control en la cotidianeidad de ese pueblo fantasma. Esos planos cenitales parecen indicar que, en ese lugar, sólo Dios está mirando pero que tampoco hace nada. En paralelo a la trama central, que lleva a este grupo de jóvenes a filmar el documental sobre Epecuén, existe una

segunda línea de acción que llevará a un padre en busca de su hija desaparecida. La situación de búsqueda sólo es aludida, ya que el personaje del padre, interpretado por Gustavo Garzón, aparece mayormente oculto entre las ruinas en actitud vigilante. La mirada recortada por la mirilla de su rifle será la que anticipe el peligro previo al desencadenamiento de las muertes. Algo está por suceder, el clima de tensión y de progresión hacia el horror va en un in crescendo desde las primeras escenas.

Aquello que no debería ser visto

Siguiendo el estudio que realiza Pablo Castro Hernández sobre la representación monstruosa en la plástica, tomamos lo monstruoso como un género de criaturas que muestra, presenta y pronostica algo con un significado. Son seres que difieren de las formas tradicionales de la creación o del canon de normalidad del ser humano, centrando su esencia en la deformación o alteración del cuerpo y su naturaleza (2015: 19). En el largometraje, la configuración monstruosa se da desde la lógica de la pérdida. Hay una fuerte impronta animal en la construcción de la monstruosidad física de lxs asesinxs, tomando cabezas de ganado y huesos de animales como parte de su estética. El animal, como primera víctima de Epecuén si retomamos la idea del matadero, se fusiona con el sobreviviente y lo constituye como un cuerpo (no)muerto. Una persona que no debería estar ahí pero que, al estar, expone su rebeldía de no morir. En un pueblo sin sustento, de pura hambre e instintos, quienes lo habitan requieren un cambio de status, un conformarse fuera de la norma. En este caso, conformarse como lo (no)muerto que insiste y, al igual que el zombi, "(...) se puede adaptar sin dificultades a los miedos de la sociedad y mutar con ellos" (Del Olmo Ramón y Suárez Gómez, 2015: 125)

La monstruosidad también se manifiesta desde la exposición de lo destinado a no ser visto. El personaje de la matriarca (Mirta Busnelli) se aleja de la idea de anciana dulce y débil, representando al grado máximo de suciedad. Es la primera habitante que sale al encuentro de lxs extranjeroxs y, lejos de ocultar su desagrado, lxs obliga a comprar comida evidentemente en mal estado elaborada por ella misma. A pesar de tratarse de un personaje en inferioridad física para con las jóvenes, la forma y cadencia de su discurso la ubican en un lugar de poder. La anciana se consolida como el reflejo de un orden cotidiano que mutó, no hay lugar para la hospitalidad ni las buenas costumbres, al ganado no se le habla con respeto. Por otro lado, uno de sus hijos (el excombatiente interpretado por Germán Baudino) representa la lascivia extrema circulando ante los ojos de lxs recién llegadx en ropa interior y masturbándose ante la mirada atónita de lxs visitantes. Se trata de un personaje sin texto, extraviado en la pura corporalidad. Podemos pensar a estos personajes en términos foucaultianos como monstruos morales, cuya monstruosidad está centrada principalmente en un comportamiento patológico (2011).



Imagen 2. *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2018)

Según Castro Hernández “(...) la imagen visual del monstruo se fija en un constructo cultural de los pueblos ubicados en los márgenes del mundo, los cuales reflejan valores, actitudes y formas de vida opuestas a la sociedad occidental, basada en el orden y la civilización.” (21) Al encontrarse con la matriarca dirán que ellxs van desde la Capital, aludiendo a la Ciudad de Buenos Aires. La anciana les hará notar que “capital” viene de “cabeza” y con un gesto lxs degüella anticipadamente. Las lógicas de la civilización no aplican en ese lugar bárbaro. Las advertencias sólo empujan a lxs recién llegadxs a seguir su camino, ridiculizando y subestimando a lxs lugareñxs. La hamartía o error trágico es el primer paso obligado de este subgénero del terror ya que, sin ella, no se cometería el paso en falso que lleva al personaje al horror.

La representación cultural de la otredad en el film de los Onetti expone el imaginario visual que divide a la gente de campo de la gente de ciudad. La diferencia se ve remarcada por el vínculo con la tecnología (cámaras filmadoras, de fotos, celulares) de lxs recién llegadxs, versus el estancamiento en el tiempo de lxs lugareñxs (tv antigua, herramientas manuales), así como también la evidente caracterización de los cuerpos como aquellos devenidos ruinas de aquellos jóvenes y “a la moda”. Mientras que lxs visitantes se asquean con los huesos de animales, lxs lugareñxs se visten con ellos.

¿Qué es lo que repugna en estos personajes marginales? ¿Su exterioridad o la posibilidad concreta de devenir como ellxs? Lxs *outsiders* de *Los olvidados* están atravesadxs por la desgracia y nadie está exento de esa posibilidad por lo que el carácter de advertencia se manifiesta como elemento central de su peligrosidad. En consonancia con los estudios sobre la figura del zombi se puede considerar que

En una sociedad como la occidental, enferma de su propio culto a la imagen y el cuerpo, pocas situaciones hay tan terroríficas como verse reflejado en el zombi

y entender que nuestro cuerpo acabará también mancillado como el resto, paseando su desnudez cárnica pustulante a la vista de todos y verse reducido así a un amasijo informe de carne en putrefacción. (Del Olmo Ramón y Suárez Gómez, 2015: 121)

Acaso el horror provocado por estxs habitantes de los márgenes sea su potencia reflectante, su poder de mostrarnos la fragilidad de nuestra civilizada estabilidad.

Naturaleza muerta

El tratamiento del paisaje cobra un rol fundamental en *Los olvidados*. Al ingresar en el pueblo, uno de los visitantes observa un álbum con imágenes de la inundación y frases pegadas sobre las mismas. Una de las frases dice “Naturaleza manda” y desde esa idea podemos ver todos los planos dominados por el espacio natural de Epecuén. El primer asesinato combina la imagen del asesino con las figuras de los árboles muertos del pueblo. Desde un contrapicado y a contraluz, una subjetiva desde el punto de vista de la víctima equiparará la imagen del personaje negativo con la de los árboles, convirtiendo a la naturaleza en cómplice de las atrocidades que se dan en ese lugar.

Además, en todas las escenas en donde los personajes recorren el pueblo, son enmarcados por una pasarela natural que les indica el camino. Debido a la salinidad del agua, el pueblo quedó cubierto de un tono monocromático. La extrañeza y nostalgia que genera esas postales, así como las idílicas puestas de sol, convirtieron a Epecuén en un destino privilegiado para la realización de producciones fotográficas.



Imagen 3. *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2018)

Lxs visitantes posan de manera divertida y sexy sobre las ruinas de lo que tiempo atrás fuera el hogar de alguien. Incluso uno de ellos posa con una máscara antigas equiparando la zona con un terreno destruido por un desastre nuclear. La curiosidad morbosa actúa como aliciente al miedo a caer en desgracia, el goce se pone en aquello que veo que les sucede a otros, no a mí. Esta acción de retratarse de modo jocoso en una zona trágica viene de la mano de las nuevas configuraciones identitarias del tardocapitalismo y ya ha sido criticado de manera efectiva y cruda por el artista israelí Shahak Shapira quien, a través de su trabajo *Yolocaust* expuso la falta de sensibilidad de los turistas que posaban irreflexivamente en campos memoriales. El artista, harto de ver cómo el objetivo de los espacios para la memoria se veía tergiversado por el boom de las selfies, decidió utilizar fotografías que encontró en distintas redes sociales y combinarlas con imágenes de archivo del exterminio nazi. El crudo resultado se publicó en una página web del proyecto *Yolocaust* con la intención de llamar a la reflexión a través de la vergüenza y generar así un cambio de actitud.⁴ En el caso del largometraje, la reprimenda se da de una manera más mortal.

La imagen del horror en *Los Olvidados* está destinada a no circular. Todo vestigio de vida queda en el pueblo y nunca más sale. Lo filmado por lxs visitantes formará parte de un altar en donde guardan los restos de quienes han pasado por ahí. Didí-Huberman habla de lo inimaginable, de aquello que por demasiado monstruoso no era posible de imaginar (2004: 39). En el caso del film no sólo se borran las huellas del horror, ya que los cadáveres se convierten en comida y desaparecen, sino que también quedan atrapadas allí las imágenes paganas y gozosas de un espacio trágico.

No, tan distintos

Previamente mencioné algunos elementos que daban cuenta de cierta distancia temporal en el sistema de personajes. Lxs lugareñxs de Epecuén quedaron estancadxs en el pasado, hundidxs en la desgracia que llevó a que utilizaran esqueletos como decoración e indumentaria y a seres humanos como alimento. También sus artefactos y herramientas manuales contrastan con la modernidad traída por lxs recién llegadxs. En el plano sonoro, existe otra decisión que da cuenta de los distintos momentos en que se sitúan lxs personajes: la música.

Dos estilos musicales bien marcados y diferentes entre sí identifican a cada grupo humano: el tango y el rock. “Volver” (Carlos Gardel y Alfredo LePera, 1934) y “La casita de mis viejos” (Enrique Cadícamo y Juan Carlos Cobián, 1932) serán los tangos que escucharemos cuando la acción la estén llevando los personajes negativos, mientras que “Sos tan igual”, “Fire”, “Leave me alone II (Leaving alone)” y “Mad”, todas de la banda Acido Plexippus (2018) serán las canciones que se escuchen de fondo en las escenas de inicio y fin de la película, situaciones en donde el peligro existe pero aún no se da a conocer.

4. A partir de la gran repercusión que tuvo el proyecto *Yolocaust*, Shapira recibió correos de disculpas y pedidos de retiro de sus imágenes del proyecto. Lxs involucradxs habrían aprendido la lección. El proyecto fue cerrado por el artista por considerar que ya había cumplido su propósito. Algunas repercusiones y las palabras del propio Shapira se pueden encontrar en el siguiente link <https://yolocaust.de/>

El grupo Acido Plexippus está conformado por cuatro amigxs de la localidad bonaerense de Olavarría.⁵ Sus canciones remiten al rock de los años sesenta y setenta con algunos tintes de blues, soul, grunge y heavy metal. Es interesante notar que todos los temas musicales utilizados en el film pertenecen al disco *Acido Plexippus* cuyo año de lanzamiento coincidió con el año de estreno comercial de *Los olvidados*, resultando entonces evidente que la inclusión de los mismos funcionó como una solapada plataforma de difusión del disco. Considero que, como comenté al comenzar este artículo, este tipo de gestos es propio de los hermanos Onetti y su afán de difundir y promocionar material local.

Los temas de la banda utilizados en el film remiten más a un estado de ánimo (jocoso), a un grupo etario (jóvenes) y a una situación (viaje, vacaciones, paseo) por su tono dinámico y sus notas metálicas más que por sus letras. No obstante, podemos encontrar algunas alusiones al conflicto que cambiará el tono jocoso del viaje: por ejemplo, del tema “Sos tan igual” podemos resaltar la frase: “fue como un shock, mi corazón se desangró por ti” en referencia al enamoramiento que uno de los forasteros sentirá por la joven caníbal para luego ser asesinado por su familia, o “sos tan igual, tan hecha en serie, tan igual así” y a partir de la idea del hecho en serie pensar la cuestión de la producción en cadena y del consumo. Sin embargo, la utilización de los dos tangos de Gardel y Cadícamo tienen una implicancia mayor en la diégesis.

La idea de que “ya vendrán tiempos mejores” plantea una constante disconformidad e inquietud con el tiempo vivido en presente. La esperanza de un futuro prometedor dialoga con la certeza de un pasado mejor e irrecuperable. Los personajes de esta historia se encuentran atascados en un aquí y ahora demorado, enturbiado por una tristeza oscura, en una atmósfera densa que los retiene en un recorte temporal que habilita la irrupción del horror. Son personajes desprotegidos, abandonados a su suerte, devenidos víctimas y victimarios en un mundo en donde existe un dominio de la acción, en donde la inmediatez de la violencia responde a las necesidades de la mera supervivencia.

La alusión a un pasado de bienestar se da a partir de la inclusión del tocadiscos como elemento central de los momentos musicales. Por un lado, el aparato remite a un tiempo distanciado, portando en su materialidad fragmentos del pasado remitido. Por otro, a partir de su funcionalidad, se emiten las notas tangueras que condensan las ideas de nostalgia, desilusión y añoranza a un ideal imposible poniendo en diálogo dos instancias de regreso reconocibles de la historia nacional, por un lado, el regreso de los soldados argentinos de la guerra de Malvinas y, por otro, el regreso impensable de la población de la ciudad bonaerense de Epecuén.

El film de los hermanos Onetti insiste en la dicotomía regreso-abandono. Por un lado, por el personaje de la joven que regresa a su hogar con carnada disponible para su familia caníbal, por el otro, su tío ex combatiente, devenido depravado, loco y asesino que regresa de la guerra y deviene *outsider*. Ambos personajes funcionan como crítica del abandono, la familia que quedó librada a su suerte tras perder sus pertenencias por la inundación tuvo que recurrir a métodos sanguinarios para subsistir desde la indigencia.

5. Josefina Anselmo (guitarra), Franco Giaquinta (bajo), Leandro Elzegbe (batería) y Gerardo Meiller (cantante).

En una de las primeras escenas del film, el grupo de turistas llega a una estación de servicios desvencijada en donde lxs espera la familia caníbal. En la radio del lugar, casi imperceptible, se escuchan los versos del tango “Volver” escrito por Alfredo LePera y con música de Carlos Gardel en 1934:

Volver / Con la frente marchita / Las nieves del tiempo platearon mi sien /
Sentir / Que es un soplo la vida / Que 20 años no es nada, que febril la mirada
/ Errante en las sombras, te busca y te nombra / Vivir / Con el alma aferrada /
A un dulce recuerdo que lloro otra vez.

Regresar luego de veinte años, al igual que lxs sobrevivientes de Epecuén. Volver, con el alma aferrada, en busca de un hogar transformado en ruinas y con un presente incierto a cuestas.

Hacia el final del film se da el momento clímax en donde uno de los caníbales mutila con maquinaria del matadero a una de las víctimas. En plena faena, se detiene para musicalizar el momento y pone un disco de Julio Sosa en el viejo tocadiscos. Comienzan a sonar los versos de “La casita de mis viejos”, con letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián de 1932:

Barrio tranquilo de mi ayer / En un triste atardecer / A tu esquina vuelvo viejo... /
Vuelvo más viejo / Los años me han cambiado.../ En mi cabeza nieves grises ha dejado /
Yo fui viajero del dolor / Y en mi andar de soñador / No fije mi mal de vida /
Pues cada beso lo borré con una copa / Las mujeres siempre son / Las que matan la ilusión /
Vuelvo vencido a la casita de mis viejos / Cada cosa es un recuerdo que / se agita en mi memoria /
Mis veinte abriles me llevaron lejos... / Locuras juveniles, la falta de consejo / Hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño /
Y al golpear, como un extraño / Me recibe el viejo criado... / Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz / Tan sólo me reconoció.

Tanto en “Volver” como en “La casita de mis viejos” se pone en primer término la cuestión del regreso, la pérdida y el cambio. Aquel que se fue y vuelve años después con tristeza y frustración. De Malvinas, a Epecuén, el retorno al hogar no es vivido como alegría sino con la angustia de un pasado que pesa y modifica un presente oscuro.

Tomando el estudio de Paloma Martín sobre el tango, diremos que “Mientras emergían desde una urbe paradigmáticamente moderna, el tango clásico y sus letras se desarrollaron bajo un fuerte sentido del pasado, producto del permanente espíritu de desarraigo.” La autora agrega:

Beatriz Sarlo explica esta configuración ideológico-cultural —que ya se expresaba en las primeras décadas del siglo XX— como una estructura articuladora de reacciones y experiencias de cambio: “nostalgia, transformación, recuerdo,

lamento son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable. (2021: 73)

Martín también sostiene que “Por una parte, los textos nos hablan de una nostalgia incrustada en historias de barrio, arrabales, malevos y amores perdidos: por otra, las transformaciones urbanísticas de la ciudad fueron avanzando hacia horizontes de renovación” (74) sin embargo, en el largometraje de los hermanos Onetti, el horizonte de renovación es nulo, el progreso es imposible y los proyectos de bienestar se ven truncados conformando espacios espectrales y lúgubres.

A modo de cierre

En este artículo revisé el largometraje *Los olvidados* en donde la otredad monstruosa expone heridas abiertas de un pasado traumático y un presente poco esperanzador. Estos monstruos encarnan al Otro espantoso y juegan dos papeles antagónicos: por un lado, el Otro, eso que no soy; por el otro, el Yo, eso en lo que me podría convertir. El loco de la guerra y el desterrado funcionan como un recordatorio: “si el pasado no se cierra, acaba comprometiendo el presente” (Ferrer Ventosa, 2015: 145). La amenaza de devenir marginal choca de frente con la superficialidad y el culto a la imagen, aquellxs que se toman selfies sobre las tumbas son rápidamente convertidxs en carnada. La potencia visual del film exhibe el estado de putrefacción de una sociedad que sostiene un goce estético morboso basado en el sufrimiento ajeno.

Por otro lado, el film utiliza de manera efectiva dos referencias musicales en clave de hardrock y tango. Mientras que los primeros exponen el clima inocente y lúdico previo al conflicto, los tangos de Gardel y Cadícamo calan más profundo, remitiendo a una atmósfera afectiva en vínculo con el pasado y las ideas de nostalgia y regreso. Junto con María Aimaretti nos preguntamos, entonces «¿Qué es una canción?, la autora la define como un “Artefacto de memorias, a través de su enorme poder de evocación se inscribe en prácticas, sensibilidades y sentidos compartidos sobre el pasado y el presente, a nivel colectivo, grupal y subjetivo.» (13) Estos tangos componen una narrativa sonora que remite a un pasado mejor (previo a Malvinas, previo a la inundación), auspicioso e irrecuperable y se pone de manifiesto el fracaso del presente que somete a los personajes a la pura supervivencia.

Bibliografía

- AIMARETTI, María Gabriela (2017). “Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos” en *Revista Imagofagia*, n°15, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.
- ALÉS FERNÁNDEZ, Rocío (2018). *El reverso tenebroso de la cultura estadounidense. América Profunda. Cine norteamericano de terror rural*, Madrid: TGB.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo (2015). “La imagen del monstruo en algunas representaciones

- xilográficas del libro de las maravillas del mundo de John Mandeville: aproximaciones metodológicas e historiográficas” en PIÑOL LLORET, Marta (coord.) “La imagen del monstruo a través del tiempo: la representación visual de una creación singular” en *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol 7, Barcelona: Centro de Estudios de la imagen.
- DEL OLMO RAMÓN, Alex y SUÁREZ GÓMEZ, Rafael (2015). “Del no-muerto en la cultura popular europea al zombi cinematográfico como arquetipo de terror posmoderno” en en PIÑOL LLORET, Marta (coord.) “La imagen del monstruo a través del tiempo: la representación visual de una creación singular” en *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol 7, Barcelona: Centro de Estudios de la imagen.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- FERRER VENTOSA, Roger (2015). “Nosotros los zombis (el monstruo en la era del capitalismo avanzado)” en *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol 7, Barcelona: Centro de Estudios de la imagen.
- FOUCAULT, Michel (2011). *Los anormales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LIE, Nadia (2017). *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*, New York: Palgrave Macmillan.
- MARTIN, Paloma (2021). “Significación y representación urbana en el tango instrumental del siglo XXI. El disco Soundtrack Buenos Aires de Astillero & Orquesta de Cuerdas” en *Revista Argentina de Musicología*, Vol 22, n°2, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
- PIÑOL LLORET, Marta (2015). “Ser para ser vistos. La dimensión visual de los monstruos” en *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*, Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- VELIZ, Mariano (2014). “Otriedad y punto de vista. Reescrituras cinematográficas de la tradición gótica” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n°9, Buenos Aires: AsAECA.

Valeria Arévalos (IAE, IHAAL, FFyL, UBA)

arevalosvaleria@gmail.com

Doctoranda en Historia y teoría de las artes, Licenciada en Artes y Profesora en Educación media y superior en artes por la Universidad de Buenos Aires. Es becaria doctoral UBACYT y obtuvo una beca nacional de investigación por el Fondo Nacional de las Artes (2015). Integra los grupos de trabajo CIyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine), dependiente del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA) y CineLat&Pop (Grupo de estudios sobre cine y culturas populares en América Latina), anclado en el Instituto Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Fue adscripta de las materias Historia del cine universal e Historia del cine latinoamericano y argentino, dentro de la Licenciatura de Artes (UBA). Actualmente es docente de la materia Historia del Cine 2 de dicha carrera. Dictó el seminario de extensión “La construcción del otro terrorífico en el

cine argentino de posdictadura” junto a la Lic. Viviana Montes. Participó de numerosos encuentros nacionales e internacionales y publicó una variedad de artículos en distintas revistas especializadas. Su tema central de investigación es: La configuración de la otredad en el cine de terror argentino contemporáneo.