

EL AGUJERO EN LA PARED. LA SEMÁNTICA DEL HUECO

Lic. Etchecoin, Lucrecia – CONICET – FAC. DE ARTE - UNICEN

lucreciaetchecoin@hotmail.com

RESUMEN: El presente artículo propone una reflexión acerca del film argentino *El agujero en la pared*, escrito y dirigido por David José Kohon (1929-2004), estrenado el 3 de junio de 1982. El eje de esa reflexión, a su vez, está puesto en el papel que desempeña el espacio, su diseño y concepción, en la ayuda de la construcción de un discurso fílmico complejo. Trabajaremos con la siguiente hipótesis, los espacios dispuestos en el film, articulados por un hueco en una pared, implican y desarrollan formas del habitar que ponen especial énfasis en des-cubrir la atmósfera de asfixia vivida durante la dictadura argentina de 1976-1983. A este respecto, la espacialidad propuesta no es mero decorado o fondo de la acción, sino un recurso sustantivo para transmitir los sentimientos de opresión, censura, autocensura, abuso, violencia, que el proceso dictatorial internalizó en los ciudadanos argentinos.

PALABRAS CLAVE: El agujero en la pared, David José Kohon, espacio, hueco, dictadura argentina de 1976-1983

ABSTRACT: This article proposes a reflection on the Argentine film *The Hole in the Wall*, written and directed by David Joseph Kohon, released on 3 June 1982. The focus of this reflection, in turn, is on the role of space, its design and conception, in aid of the construction of a complex film discourse. We will work with the following hypothesis, the spaces provided in the film, articulated through a hole in a wall, involve and develop ways of inhabiting that place special emphasis on un-cover the choking atmosphere lived during the dictatorship Argentina 1976- 1983. in this respect, the spatial proposal is not mere decoration or background of the action, but a substantive resource to convey the feelings of oppression, censorship, self-censorship, abuse, violence, internalized the dictatorial process in Argentine citizens

KEYWORDS: The hole in the wall, David Joseph Kohon, space, hole, Argentina dictatorship of 1976- 1983

INTRODUCCIÓN. LA SEMÁNTICA DEL HUECO.

Sabemos que el alma como principio de la vida es una caduca concepción religiosa e idealista pero que en cambio tiene vigencia en su acepción segunda o sea hueco del cañón de las armas de fuego. “Semántica práctica”. Mario Benedetti.

La complejidad del film *El agujero en la pared*¹, escrito y dirigido por David José Kohon², no sólo radica en el diálogo que se va estableciendo entre la estructura básica del mito de Fausto y las potencialidades narrativas de la ciencia ficción, con la apertura a espacios paralelos de acción, sino también, en la forma en que se desafía el proceso dictatorial vivido en argentina durante los años 1976-1983.

Este film es incluido por Ana Laura Lusnich (2010) dentro de un corpus de producciones cinematográficas denominado hermético - metafóricas, “se trata de una opción narrativa y espectacular que se instala en estos años como un modelo alternativo y crítico” (467)³. El rasgo común que asume esta filmografía es el hacerse cargo de la tensión existente entre “las marcas de la ideología imperante (la censura, la autocensura, la invisibilización de los conflictos, el dominio de la violencia física y verbal) y (...) la resistencia o la denuncia mediante la presentación oblicua y opaca del contexto político-social” (Id.) Es decir, las películas de carácter hermético - metafóricas, como es el caso de *El agujero en la pared* de Kohon, se

¹Titulo: El Agujero En La Pared; Dirección: David José Kohon; Reparto: Alfredo Alcón, Mario Alarcón, Maria Noel; Música: Lito Vitale; Guion: David José Kohon; País: Argentina; Genero: Drama, Ciencia Ficción, Fantasía; Año:1982

²Kohon, David José (1929-2004). Director y guionista cinematográfico argentino. Escribió y dirigió películas como *Breve cielo* (1969), *Prisioneros de una noche* (1960), y *Tres veces Ana* (1961). Su último trabajo como director fue en *El agujero en la pared* en 1981. Junto con Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, Lautaro Murúa y otros pertenenció a la generación de directores del sesenta, un grupo renovador del cine argentino.

³Lusnich, Ana Laura, “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009, Buenos Aires, Nueva Librería, 2010.

enuncian como “síntoma de una nueva necesidad estética y política.”⁴ A saber, la conciencia de la representación en función de la denuncia. Frente al contexto de control y censura aparecería de forma manifiesta la reflexión respecto del uso social de la escritura cinematográfica y de la elección política que se asume con ella. En tendencia general se “exploran modalidades narrativas y espectaculares que depositan en la idea de la opacidad discursiva la capacidad reflexiva y crítica, tanto como la posibilidad de subsistencia y permanencia en el mercado cinematográfico y en el campo cultural.”⁵ Esta elección de recursos opacos, metafóricos e incluso alegóricos en la producción de sentido, revelan “el desarrollo de una voluntad -y también una posibilidad-...” para abordar “... temas y enfoques impensables hasta muy poco tiempo atrás.”⁶

Aparece, como rasgo que identifica también al guionista y director del film, David Jose Kohon, esta voluntad de escape (de la censura, el silencio y la opresión), presente en los film hermético – metafóricos. Perteneciente a la llamada Generación del 60 (junto a Simon Feldman, Rodolfo Kuhn, Manuel Antin, Fernando Birri, Lautaro Murua, entre otros) que irrumpe en la escena de la cinematografía argentina nucleando a “...los intelectuales de la imagen, gente de formación, en su mayoría teórica, que intenta expresarse e interpretar la realidad con los recursos propios del lenguaje cinematográfico (encuadres, ritmo, montaje, silencios y reflexiones.)”⁷.

Para la Generación del 60, grupo caracterizado por la necesidad de construir la realidad desde otro ángulo, es su axioma principal aquel que versa, los nuevos contenidos merecen nuevas formas. España y Manetti (1999), explicitan que la llegada de esta generación de nuevos cineastas se condice no sólo con la novedad en los modelos narrativos, el naufragio de los sistemas tradicionales de producción: el sistema de estudios,

⁴España, Claudio y Ricardo Manetti, “*El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis*”, en Burucúa, José Emilio (Dir.), Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y política. Vol. 12, Arte 2. Buenos Aires, Sudamericana: 280-310. 1999. pp. 282

⁵Lusnich, Ana Laura, “*Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983*”, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009, Buenos Aires, Nueva Librería, 2010. pp. 468.

⁶Getino, Octavio, “9. *La voluntad de cambio (1982-1983)*” en Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires, INCAA / Ediciones CICCUS: 38 – 43. 2005. pp. 39.

⁷Calistro en España, Claudio y Ricardo Manetti, “*El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis*”, en Burucúa, José Emilio (Dir.), Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y política. Vol. 12, Arte 2. Buenos Aires, Sudamericana: 280-310. 1999. pp. 281.

sino también con la renovada noción de autor proveniente del cine francés. El deseo de ser dueño de un mundo y ejercer sobre él su mandato. Tal es así que, *El agujero en la pared*, presenta una historia contaminada de elementos opacos y fantásticos, a la vez que expone una mirada personal y maldita respecto de los terribles años dictatoriales. Concebida y filmada bajo la presión y vigilancia del gobierno militar, este film es una propuesta principalmente alegórica, que, “levemente inspirado en el Fausto de Christopher Marlowe, indaga en la desenfrenada ambición de poder, en cómo la ambición y la obtención de poder conducen al vacío, a la angustia y a la soledad.”⁸

El personaje principal es un fotógrafo dedicado a retratar eventos sociales, Bruno (Alfredo Alcón). De carácter tímido, solitario, sin proyecto a futuro, es tentado por un compañero de trabajo, Mefi (Mario Alarcón), con promesas de un “aquí” mejor. Mefi, para probar la verdad que contiene su oferta de progreso, poder y capitalización económica, traza un “agujero” en la pared (avisa, sin embargo, que de ser atravesado el agujero y aceptado el contrato de ninguna manera puede volverse atrás)

Literal hueco que se abre frente al seducido fotógrafo que lo traspasa con la promesa de asegurarse un futuro inmejorable, una vía de escape de la mediocridad. Cuando Bruno cruza el agujero se adentra en un espacio blanco, iluminado, cuyo único mobiliario es una mesa con un timbre en su lomo. El timbre posee la habilidad de anticipar todas las cotizaciones de bolsa. Al aceptar, Bruno estaría sin remedio precipitando su destino. La existencia del fotógrafo cambia de forma radical. Presenciamos una transformación en su interior, el rasgo tímido de su personalidad es modificado por la frialdad, crueldad y bienestar económico. Espacio interior y espacio exterior aparecen tejidos de la misma forma. La bocineta le provee poder, dinero y la posibilidad de infundir miedo. Sin embargo, Bruno es transportado a universos diferentes pero parecidos que invierten la existencia de lo aparentemente conocido. Cansado de tanta presión, angustia y soledad, Bruno cancela con su propia vida la deuda que había contraído con el Diablo.

Las preguntas que pretendemos andar en las siguientes páginas son ¿Cuán permeable es el film *El agujero en la pared* respecto de ese pasado político inmediato del que es consecuente? ¿Qué prácticas alegóricas y metafóricas desarrolla Kohon en el film que nos permiten leer una posición crítica del estado de situación

⁸Naudeau, 2009:7

del país? ¿Cómo nombra/muestra aquello que el horror ha vuelto impronunciable? ¿Como se hace uso del espacio en la mención a ese horror?

DESARROLLO. AGUJERO Y PARED

Sombra... Sombra... Dame tu lengua, sombra. *El agujero en la pared* (1982)

Un agujero es definido en rasgos generales como una abertura más o menos redondeada en el espacio. A su vez, la palabra agujero está relacionada semánticamente a otro conjunto de vocablos que nos resultan de especial interés en el análisis de los recursos metafóricos que se desarrollan en el film objeto de nuestra reflexión. Esas palabras son, espacio, infinitud, limitación, vacío, eco, hendedura. Lo complejo aparece cuando se va construyendo una imaginería al asociarse con el otro vocablo en cuestión, pared. El sentido emerge cuando del otro lado del agujero se abre un espacio cuyas características ponen en duda toda referencia a una realidad que allí pueda ser permeable. El cuarto blanco donde habita la bocineta, al que se accede a través de un agujero, tiene paredes blancas, una iluminación constante saturada, y cuando Bruno así lo desea, y aprieta el timbre, aparece una voz femenina que le anticipa números. No responde a nada, no puede entablar con ella ningún diálogo. Es una voz que proviene de un más allá de ese cuarto blanco, que emite un discurso autoritario. Centrarnos por un momento en la denominación del film no es un dato meramente ilustrativo si pensamos que “la disposición hacia el hermetismo y la oblicuidad alcanza (o tal vez se inicia en) la formulación de los títulos de las películas.”⁹. Además, *El agujero en la pared*, “propone una variante original del espacio cerrado o clausurado, de mayor complejidad y dificultad de comprensión, (...) que prioriza lazos y conexiones con un “espacio otro”, interior, dislocado en las coordenadas espacio temporales.”¹⁰. Y es justamente este “espacio otro” el que aparece de una manera solapada enunciado en el título del film. Agujero y pared funcionan como nexos que articulan de forma no convencional “el universo

⁹Lusnich, Ana Laura, “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009, Buenos Aires, Nueva Librería, 2010. pp. 482.

¹⁰Id pp. 481

diegético y la periferia de los textos”¹¹. Así, la construcción de los espacios que se despliegan de uno y otro lado del agujero, constituyen referencias opacas y translucidas a una realidad de opresión y clausura.

EL ESPACIO EN *EL AGUJERO EN LA PARED*

Mefi:- Mirá allí está todo lo que querés, lo que ni siquiera sabes que querés (...) [Señalando una pared]
El agujero en la pared (1982)

Habíamos consignado que el espacio que espera detrás del agujero, es un espacio blanco, de luz saturada, e incluso aséptico, con un único mobiliario, una mesa en cuyo lomo reposa un timbre. Este espacio cobra cierta relevancia en la diégesis del film en tanto es un espacio al que Bruno vuelve y desde el cual se encastran los diferentes mundos paralelos que van ensuciando la trama. Es interesante recuperar que cuando Mefi abandona el espacio saliendo por el hueco y clausurándolo a su paso, Bruno queda perdido en esa materia blanca y comienza a arrastrarse y gritar. Seguidamente, por utilización del recurso estilístico del fundido se suceden imágenes de entornos productivos como explotación petrolera, una máquina cosechadora, la pizarra de las cotizaciones en bolsa, molinos harineros. Estableciéndose un afuera, un entorno que a fuerza de dolor, gritos y sufrimiento parece andar y desarrollarse. Bruno sale del cuarto blanco directo a su nueva oficina, como dueño y gerente de una multinacional.

Jesús Gonzales Requena (1982)¹² admite que existe una fractura en la significación de la textualidad contemporánea. En el film *El agujero en la pared*, constantemente se está haciendo referencia a esa imposibilidad de interpretar aquellas cuestiones que coquetean con el horror. Como si hubiera aparecido un significativo dislocado cuyo referente no deviene legible, sino que se conforma en el fluir múltiple del sentido (cf. Requena, 1982). El cuarto blanco del film inaugura un espacio diferente del real, sólido en sí mismo, que comienza a articular el espacio escénico del film, constituyendo el nexo entre los diferentes ámbitos donde se desarrollan los mundos paralelos a los que será arrojado Bruno por obra de Mefi. El agujero dentro de esa compleja textualidad se erigiría como un criterio de lectura posible del contexto histórico que recubre al discurso fílmico.

¹¹Id pp. 483

¹²Gonzalez Requena, Jesus. “La fractura de la significación en el texto moderno. A propósito de Renoir, Bazin y Barthes”, en *Contracampo*, n. 28, Marzo, 1982. pp. 50-58.

La construcción escenográfica de los espacios plantea un juego de comparación, cuyo resultado es la contradicción e imposibilidad de diálogo entre ambos. Al principio del film la vida mediocre del fotógrafo Bruno Sánchez, sumido en una rutinaria trama de opresión y clausura de sus deseos, es presentada de forma mimética e incluso cruda, ofreciendo cierto nivel de identificación con el personaje y su universo. Luego está el espacio “en blanco”, un inter-medio que le otorga poder y posibilidad, sin embargo, sigue siendo opresivo. Remite a una celda, a una sala de interrogatorio. Un limbo en el que el Bruno se pierde. Del otro lado, el Bruno poderoso, con espacios majestuosos, espaciosos, grandes, de los que él es el amo y señor. Escénicamente, el realismo crudo del inicio muta con la intrusión de signos que metaforizan ciertos elementos de la realidad del país. En su nuevo ambiente hay una persecución y un fusilamiento, un suicidio en la cárcel, un control económico e incluso ideológico de los medios de comunicación, encapuchados que circulan por empresas, manifestaciones en la calle, una sexualidad puesta en los objetos e incluso en las mujeres cosificadas por el discurso publicitario y la dominación masculina, existe tortura del cuerpo desnudo y vigilado por el ojo de una cámara, aparece un titiritero para los pecados, e incluso una quema de libros. También hay una desaparición.

En el plano formal, Kohon decide utilizar varios recursos. Cabe destacar dos en particular, utilizados para la construcción espacial desde perspectivas de sentido encontradas. Por un lado, el plano-secuencia como recurso para magnificar los espacios una vez que Bruno se encuentra con el poder. De esta forma, las oficinas, el canal de televisión, la imponente y barroca casa y todos los escenarios que transita Bruno son exaltados a través del uso de distintos *travellings*. Por otro, la utilización de la cámara en mano pero sólo en los momentos más dramáticos y donde el foco se pone en el interior del personaje, en el vértigo que provoca el asumir las consecuencias del contrato. (Cf. Naudeau, 2009) Los recursos estéticos que se priorizan promediando el film, y anticipando el derrumbe de la vida de su protagonista, vuelven más constante el uso de planos picados y contrapicados, los movimientos de cámara en mano, el recurso del sonido ambiente, la música, el paso por la ciudad de forma desorientada con movimientos vigorosos y rápidos del lente, entre otros. No es casualidad que estos recursos se manifiesten más conscientemente hacia el final del film. El desmoronamiento absoluto de la situación, la desfiguración de Bruno, su abandono total en el curso de acontecimientos hace que la muerte sea la única salida. La desaparición de su cuerpo tapado por diarios y la consecución normal de la vida luego del suceso, dan cuenta de las prácticas del olvido bastante instaladas en la sociedad.

A MODO DE CIERRE

Este film hermético - metafórico constituye una reflexión respecto de algunos tópicos que la dictadura argentina sucedida entre 1976 y 1983, fue dejando expuestos, “la violencia física, la persecución de ideas, el ocultamiento de la realidad nacional” (Getino, 2005:39). Su director nos presenta un universo contrariado con la persistencia de crudas críticas a pesar del velamiento fantástico y metafórico. La puesta en escena – que transcurre de un realismo mimético e identificable a la contaminación fantástica -, y el sistema de personajes que aluden al uso alegórico de su carácter– Fausto, el Bien encarnado en una mujer a la que Bruno ama pero no se le atreve, y el hombre como epicentro de su lucha – construyen un sistema audiovisual de representación que toma la clausura y la opresión como ejes para presentar una mirada crítica de la dictadura militar. En el relato los espacios son un eje constitutivo y no un mero telón de fondo de la situación. Es decir, es el espacio y su tránsito el que va estructurando los cambios que suceden en la vida de Bruno, espacios que mutan y se van volviendo majestuosos y enormes a medida que la subjetividad se va achicando, volviéndose más opresiva. La construcción escenográfica del film, es a este respecto troncal en cuanto hay una dramaturgia muy particular del uso y transformación de los espacios que dan cuenta de los cambios en el relato y en el personaje. *El agujero en la pared*, podría considerarse una escritura cinematográfica que va constituyendo de forma opaca y metafórica la elección política que el director asume con ella.

BIBLIOGRAFÍA

1999. España, Claudio y Ricardo Manetti, “*El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis*”, en Burucúa, José Emilio (Dir.), Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y política. Vol. 12, Arte 2. Buenos Aires, Sudamericana: 280-310.

2005. Getino, Octavio, “*9. La voluntad de cambio (1982-1983)*” en Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires, INCAA / Ediciones CICCUS: 38 - 43.

2010. Lusnich, Ana Laura, “*Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983*”, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros, 1969-2009, Buenos Aires, Nueva Librería.

2009. Naudeau, Javier. Dossier: "Itinerarios sobre David José Kohon (1929-2004) (2ª parte)" *Revista Grupo Kaine*. Septiembre 2009. ISSN: 1852-8317. Consulta en, http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=143%3Aartdossierkohon2&option=com_content
