



Capelán, Héctor Javier

El thriller social de Sebastián Schindel



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Capelán, H. J. (2023). *El thriller social de Sebastián Schindel. (Trabajo final integrador). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3977>*

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

El Thriller Social de Sebastián Schindel

Trabajo final integrador

Héctor Javier Capelán

hectorjaviercapelan@gmail.com

Resumen

El teórico Ángel Faretta define al género de un film como “el estado de transparencia (...) el modo en que se comunica el punto de partida diegético de una ficción cinematográfica” (Faretta, 2005). Es decir, la acuñación de géneros fue el recurso mediante el cual principalmente el Hollywood clásico brindó cierta anticipación al público sobre qué esperar al asistir a la proyección de un determinado film. Para Faretta el género vuelve la película “legible” para los espectadores y brinda una diégesis (un aquí y ahora), al menos de punto de partida. A su vez, toda diégesis genera su propio verosímil y uno de los géneros más problemáticos, no sólo de definir, sino que de sostener su propio verosímil siempre ha sido el thriller.¹ Teniendo su apogeo a mediados del siglo pasado en los grandes films de Alfred Hitchcock, el thriller ha sido muy escurridizo para su definición. Una idea que suele aparecer relacionada con el mismo es la de generar “thrills” (emociones de su traducción del inglés) o una cierta adrenalina lo cual lo ha colocado en el podio del éxito de taquilla. Por otro lado, el cine social que de alguna manera sienta sus cimientos en el cine soviético de principios de siglo y en el neorrealismo italiano de posguerra ha ido cobrando popularidad en distintos cines del mundo, pero sobre todo en los países donde más gente sufre el sistema. Muy pocos directores de cine han podido realizar esta unión entre un género tan comercial como el thriller hollywoodense y un cine más jugado en lo social. Uno de ellos ha sido el director

¹ Peter Gelderblom describe las dificultades del verosímil en su artículo “Los Problemas de la Verosimilitud en la Era de la Razón” (The House Next Door, 2008) donde resalta que los thrillers (desde los tiempos de Alfred Hitchcock y de Brian De Palma) han tenido siempre miradas críticas que señalaban que los conflictos planteados en sus tramas podían resolverse de una manera mucho más fácil y simple. Gelderblom menciona a los hermanos Coen y su thriller “Fargo” con la placa negra al principio que reza que la película está basada en un caso real (aunque esto no sea verdad) como una manera de satisfacer rápidamente en el público esta necesidad de lógica realista.
<https://www.slantmagazine.com/film/the-plausibles-the-problems-of-make-believe-in-the-age-of-reason/>

de la Nouvelle Vague francesa Claude Chabrol quien ha realizado films, tales como “La Cérémonie”² donde la trama acelera las emociones, pero el trasfondo de la problemática es netamente social.

En nuestro país algunos directores se han aventurado al thriller social, pero nadie lo ha logrado en los últimos tiempos como el realizador Sebastián Schindel. Nacido en el año 1975, Schindel estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y Dirección de Fotografía en la ENERC. Su filmografía comienza a principios de este siglo con documentales sobre temáticas diversas, pero con un trasfondo social siempre presente. Entre ellos uno de los más populares fue “Que Sea Rock”³ que a pesar de ser un documental sobre el rock nacional todo el tiempo está presente el ida y vuelta con la situación económica, política y social de nuestro país. Cuando Schindel pasa a la ficción su género predilecto es el thriller, pero con historias que tienen un peso social sobre la diégesis que construyen. En películas como “El Patrón. Radiografía de un Crimen”⁴ y “Crímenes de Familia”⁵ Schindel explora la peripecia intrincada del thriller pero internándose en lo social de su diégesis. En el universo de sus films vemos personajes que han caído en la marginalidad, la justicia que sólo funciona para quienes pueden pagarla y las instituciones que agonizan. El objetivo de intriga del thriller sirve al realizador para adentrarnos en un mundo de desigualdad social retratando al sistema con sus fallas. La pregunta que lleva adelante esta investigación está relacionada con averiguar cuáles son los vínculos en el cine de Sebastián Schindel entre un género tan comercial hollywoodense y un cine social que busca romper con los cánones del mismo.

² (Chabrol, 1995)

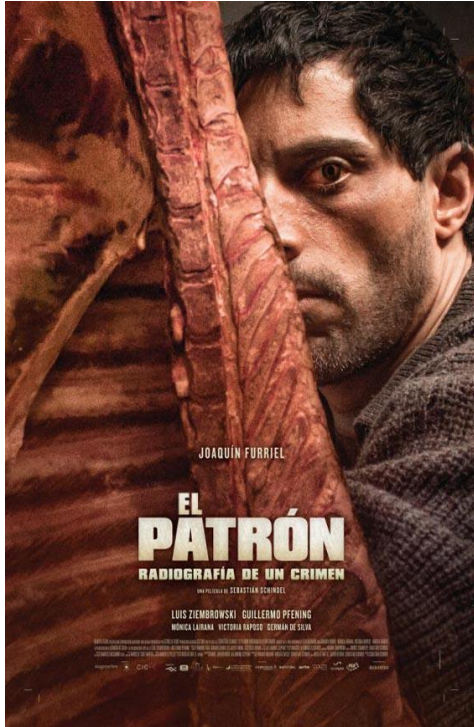
³ (Schindel, 2006)

⁴ (Schindel, 2014)

⁵ (Schindel, 2020)

El Thriller Social

de Sebastián Schindel



Trabajo de Integración Final

Modalidad Investigación/Ensayo

Estudiante: Héctor Javier Capelán

Director: Alfredo Alfonso

Co-Director: Cristian Caraballo

Especialización en Comunicación Audiovisual Digital

Universidad Nacional de Quilmes

2022

ÍNDICE

- **Abstract pág 3**
- **Estado del Arte, Antecedentes y Problemas de Conocimiento.....pág 4**
- **Metodología y Fuentes de la Investigación.....pág 8**
- **Marco Conceptual:**
 - **Definiendo el Thrillerpág 8**
 - **Definiendo el Cine Socialpág 13**
 - **Definiendo el Thriller Socialpág 21**
- **Sebastián Schindel:**
 - **Etapa No Ficcional: El Documental Social (2001-2012)pág 24**
 - **Etapa Ficcional: El Thriller Social (2014-2020)pág 27**
- **Análisis: “El Patrón: Radiografía de un Crimen”pág 28**
- **Análisis: “Crímenes de Familia”pág 39**
- **Conclusionespág 48**
- **Bibliografía.....pág 50**

ABSTRACT

El teórico Ángel Faretta define al género de un film como “*el estado de transparencia (...) el modo en que se comunica el punto de partida diegético de una ficción cinematográfica*” (Faretta, 2005). Es decir, la acuñación de géneros fue el recurso mediante el cual principalmente el Hollywood clásico brindó cierta anticipación al público sobre qué esperar al asistir a la proyección de un determinado film. Para Faretta el género vuelve la película “*legible*” para los espectadores y brinda una diégesis (un aquí y ahora), al menos de punto de partida. A su vez, toda diégesis genera su propio verosímil y uno de los géneros más problemáticos, no sólo de definir, sino que de sostener su propio verosímil siempre ha sido el thriller¹. Teniendo su apogeo a mediados del siglo pasado en los grandes films de Alfred Hitchcock, el thriller ha sido muy escurridizo para su definición. Una idea que suele aparecer relacionada con el mismo es la de generar “*thrills*” (*emociones* de su traducción del inglés) o una cierta adrenalina lo cual lo ha colocado en el podio del éxito de taquilla. Por otro lado, el cine social que de alguna manera sienta sus cimientos en el cine soviético de principios de siglo y en el neorrealismo italiano de posguerra ha ido cobrando popularidad en distintos cines del mundo, pero sobre todo en los países donde más gente sufre el sistema. Muy pocos directores de cine han podido realizar esta unión entre un género tan comercial como el thriller hollywoodense y un cine más jugado en lo social. Uno de ellos ha sido el director de la *Nouvelle Vague* francesa Claude Chabrol quien ha realizado films, tales como “*La Cérémonie*”² donde la trama acelera las emociones, pero el trasfondo de la problemática es netamente social.

¹ Peter Gelderblom describe las dificultades del *verosímil* en su artículo “*Los Problemas de la Verosimilitud en la Era de la Razón*” (*The House Next Door*, 2008) donde resalta que los thrillers (desde los tiempos de Alfred Hitchcock y de Brian De Palma) han tenido siempre miradas críticas que señalaban que los conflictos planteados en sus tramas podían resolverse de una manera mucho más fácil y simple. Gelderblom menciona a los hermanos Coen y su thriller “*Fargo*” con la placa negra al principio que reza que la película está basada en un caso real (aunque esto no sea verdad) como una manera de satisfacer rápidamente en el público esta necesidad de *lógica realista*.

<https://www.slantmagazine.com/film/the-plausibles-the-problems-of-make-believe-in-the-age-of-reason/>
² (Chabrol, 1995)

En nuestro país algunos directores se han aventurado al thriller social, pero nadie lo ha logrado en los últimos tiempos como el realizador Sebastián Schindel. Nacido en el año 1975, Schindel estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y Dirección de Fotografía en la ENERC. Su filmografía comienza a principios de este siglo con documentales sobre temáticas diversas, pero con un trasfondo social siempre presente. Entre ellos uno de los más populares fue “Que Sea Rock”³ que a pesar de ser un documental sobre el rock nacional todo el tiempo está presente el ida y vuelta con la situación económica, política y social de nuestro país. Cuando Schindel pasa a la ficción su género predilecto es el thriller, pero con historias que tienen un peso social sobre la diégesis que construyen. En películas como “El Patrón. Radiografía de un Crimen”⁴ y “Crímenes de Familia”⁵ Schindel explora la peripecia intrincada del thriller pero internándose en lo social de su diégesis. En el universo de sus films vemos personajes que han caído en la marginalidad, la justicia que sólo funciona para quienes pueden pagarla y las instituciones que agonizan. El objetivo de intriga del thriller sirve al realizador para adentrarnos en un mundo de desigualdad social retratando al sistema con sus fallas. La pregunta que lleva adelante esta investigación está relacionada con averiguar cuáles son los vínculos en el cine de Sebastián Schindel entre un género tan comercial hollywoodense y un cine social que busca romper con los cánones del mismo.

ESTADO DEL ARTE, ANTECEDENTES Y PROBLEMAS DE CONOCIMIENTO

Aunque el experto en géneros Rick Altman no haya dedicado un capítulo especial al thriller en su obra, como sí lo hizo con otros géneros, si es cierto que esboza varias ideas sobre el thriller en particular: lo define como un tipo de género donde el peso de la trama lo iguala a

³ (Schindel, 2006)

⁴ (Schindel, 2014)

⁵ (Schindel, 2020)

la comedia, el drama y el film noir (Altman, 2000, p.141), pero reconoce que tanto el terror como el thriller deben ser definidos más por la reacción del espectador que por el contenido del film. Para Altman el thriller debe causar “*thrills*” (*emociones* de su traducción del inglés) en el público. El thriller en su sintaxis estructural debe ser emocionante generando adrenalina en el espectador en el desarrollo de su trama hasta alcanzar su pico máximo en el clímax o punto de no retorno. Algunos elementos comunes de la semántica del thriller son los crímenes, los asesinatos, los juicios, un protagonista interesante pero con un villano aún más atractivo, donde la moral de los personajes se pone en juego todo el tiempo. Para Alfred Hitchcock el thriller es el género favorito de Hollywood porque invita al público a alejarse del tedio de la rutina diaria (*Why Thrillers Thrive*, 1936). Para el escritor James Patterson hay 11 tipos distintos de thrillers (*Thriller*, 2006): el legal, el de espías, el de acción aventura, el médico, el policial, el romántico, el histórico, el político, el religioso, el tecnológico y el militar; pero en ningún momento nombra al subgénero que nos interesa: el thriller social.

El cine social ha estado presente desde los inicios del séptimo arte en films como en “La Huelga” (1924) de Sergei Eisenstein y “A propósito de Niza” (1930) de Jean Vigo. En el neorrealismo italiano de posguerra el cine social logró reconocimiento mundial de la mano de directores como Vittorio De Sica, Roberto Rossellini y Luchino Visconti, a través de los escritos de André Bazin entre otros críticos cinematográficos, pero el verdadero auge del cine social llegó en los años 60’s en los países del denominado *tercer mundo* que comenzaron a hacer oír sus voces. Como bien afirma el realizador Fernando Solanas en su manifiesto “*Hacia un Tercer Cine*” (1969) diferenciándose del primer cine comercial de Hollywood y del segundo cine arte ensayo europeo, el tercer cine latinoamericano de liberación va en búsqueda de una identidad propia denunciando las atrocidades del imperialismo y la injusticia social. Los cines de África, Asia, entre otros, replicaron esta voz del cine social. El mismo Altman habla de una esfera ritual y otra ideológica que

imperera sobre los géneros según algunos críticos y que pueden ser tomadas como apoyatura bibliográfica para seguir indagando sobre el thriller social.

Este trabajo monográfico se remonta al debate Benjamin - Adorno de la Escuela de Frankfurt, donde el primero afirma en su texto “La Obra de Arte en la Era de la Reproducción Técnica” de 1936 que el capitalismo había creado su propia trampa al haber generado un arte de masas y que “*lo que hacía único al cine era, paradójicamente, el hecho de no ser único, el hecho de que sus producciones fueran accesibles de forma múltiple convirtiéndolo en el arte más social y colectivo de todos*” (Stam, 2000, p.86). A diferencia de la lectura solitaria de una novela, el acto de ir a la sala de cine y compartir el espacio con otros resignificaba para Benjamin la idea de “*distracción*” del espectador pudiendo convertirse en una oportunidad liberadora para crear una consciencia más colectiva. Theodore Adorno encuentra las ideas de Benjamin ingenuas al idealizar las proyecciones cinematográficas llevando al mismo a valorizar el arte más elevado o de difícil acceso en textos como los de James Joyce que no tenían que venderse en un mercado abierto. Adorno pasa por alto el hecho de que el cine puede aparentar ser de una lectura simple, pero no por eso carece de un subtexto más complejo y cuestionador.

En este siglo del género fluido, no binario y donde el algoritmo de Netflix define a los géneros de sus películas como “*dignas de maratón*”, “*sutiles*” o “*con bigotes cool*”, las teorías sobre las mismas se vuelven un desafío interesante. Tomando como puntapié las teorías de los géneros cinematográficos de Rick Altman, Martin Rubin, entre otros, y sumando el análisis del cine social de Sergei Eisenstein y José María García Escudero; la idea es definir tanto el thriller como el cine social para luego analizar en profundidad la obra del realizador argentino Sebastián Schindel para lograr encontrar el aporte propio del director al subgénero del thriller social y a la regionalización del mismo en el contexto nacional. Este trabajo busca analizar la producción cinematográfica de Sebastián Schindel para establecer los vínculos entre el cine social y el thriller, con el foco específico en el

análisis de su cine de ficción para comprender hasta dónde el realizador pone en consideración la realidad social, o si sólo se limita a mostrarla; ¿Existe una reflexión deliberada por parte de Schindel o la temática social solo se mete por los vericuetos de su cine? ¿De qué manera suma el thriller, un género tan comercial, a un cine de corte más social? ¿Qué aporte personal logra hacer Schindel al thriller social teniendo en cuenta su estilística audiovisual?

Los films del realizador Sebastián Schindel han tenido una acogida muy positiva en las nuevas pantallas del *streaming* de Netflix siendo “Crímenes de Familia” (2020) una de sus películas del cine nacional más vistas en la plataforma⁶. En el relevamiento del estado del arte me he encontrado con que no hay ensayos académicos que se encarguen de la obra del director en profundidad y mucho menos del subgénero social del thriller que se ha convertido en característico de este autor.

En la bibliografía en donde se explora el Nuevo Cine Argentino y el cine actual (la obra de Fernando Martín Peña, Gonzalo Aguilar, Octavio Getino, Jens Andermann, entre otros) no ha habido un tratamiento particular de su obra. Se incluirán referencias a obras previas consideradas thriller sociales desde el cine de Claude Chabrol en la Nouvelle Vague, pasando por antecedentes en el cine nacional de Adolfo Aristarain y en el cine contemporáneo internacional.

El thriller social se encuentra en auge a nivel internacional con el reconocimiento del film “Parásitos” del director coreano Bong Joon Ho en 2019 tanto en el festival de Cannes como en los premios Oscar de la Academia de Hollywood. Asimismo, el éxito que están teniendo películas que cuadran dentro de este subgénero como los films del director iraní Asghar

⁶<https://www.cronista.com/clase/trendy/Netflix-Crimenes-de-Familia-pelicula-argentina-con-Cecilia-Roth-donde-y-por-que-verla-de-que-se-trata-20200824-0005.html>

Farhadi y el estadounidense Jordan Peele muestran tanto a una industria como a un público que comienza a interesarse en problemáticas sociales dentro del cine considerado *mainstream*.

METODOLOGÍA Y FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

La metodología elegida para este Trabajo de Integración Final es la de investigación académica en un trabajo monográfico. Utilizando el método inductivo la monografía se apoya tanto en el análisis cualitativo de la filmografía del realizador elegido como en la bibliografía pertinente. Asimismo, se ha logrado entrevistar personalmente al director de cine Sebastián Schindel logrando indagar con mayor profundidad en la investigación de su obra.

Se tomarán como casos de estudio la filmografía completa de Sebastián Schindel pero en particular sus películas de ficción que son las que más se enmarcan dentro del género del thriller social. El estudio de los films tendrá un sustento teórico y analítico.

MARCO CONCEPTUAL:

DEFINIENDO EL THRILLER

Trazar las diferencias entre un western y una película de terror puede ser una tarea relativamente simple. Podemos afirmar que “A La Hora Señalada”⁷ y “Centauros del Desierto”⁸ son westerns mientras que “Psicosis”⁹ y “Halloween”¹⁰ son films de terror. No

⁷ (Zinnemann, 1952)

⁸ (Ford, 1956)

⁹ (Hitchcock, 1960)

¹⁰ (Carpenter, 1978)

ocurre lo mismo con un género como el thriller. No existe algo así como un thriller *puro*. Para el teórico Martin Rubin, el thriller puede ser conceptualizado como un “*meta género que reúne varios otros géneros en su espectro*”¹¹ (Rubin, 2002, p.5) por lo que es común que tenga elementos del cine de terror, de suspenso, de acción o hasta de la comedia.

El thriller busca hacer “*tambalea nuestra estabilidad emocional*” (Rubin, 2002, p16). Suele despertar distintas emociones tales como la intriga, la risa y el miedo; pero lo más relevante además de la cantidad de emociones será su combinación dual: humor y suspenso, miedo y excitación, placer y dolor, etc. Alfred Hitchcock, el maestro del *suspense*, ha sabido combinar tanto la comedia como la acción en sus thrillers clásicos. Para el realizador inglés este género era la perfecta respuesta al tedio de la rutina monótona del mundo moderno del siglo XX; tesis que publica en 1936 bajo el título “*Why Thrillers Thrive?*”¹² (“¿Por qué los Thrillers son exitosos?” traducción propia) El público busca en este género redimir el aburrimiento causado por su estilo de vida. De hecho, según su raíz etimológica el verbo “*to thrill*” del inglés antiguo significa “*penetrar o perforar*”¹³ como si de alguna manera este conjunto de emociones atravesaran al público de manera tal que logran interpelar y atraparlo hasta llegar al final del film. Hay algo de poner la piel de gallina en la idea de tener “*thrills*” en inglés.

El especialista en géneros Rick Altman divide a este género cinematográfico en dos tipos de elementos: el semántico (relacionado con los signos específicos usados para generar significado) y el elemento sintáctico (que concierne a las relaciones generales entre dichos signos). Todo género opera sobre cierta iconografía (por ejemplo: los cowboys, las pistolas, los caballos, la cantina, el desierto, etc) y otro de elementos estructurales (las oposiciones desierto y civilización; héroe y villano, etc). Debido a la amplia variedad de formas que el thriller puede tomar, la presencia de una iconografía consistente es casi nula (un mismo

¹¹ Patterson, J. (2006) *Thriller*. Ontario, Canadá: MIRA Books. (Traducción Propia)

¹² Gottlieb, S. (Ed.). (1995). Why “Thrillers” Thrive (1936). In *Hitchcock on Hitchcock, Volume 1: Selected Writings and Interviews* (1st ed., pp. 109–112). University of California Press.

¹³[https://www.etymonline.com/word/thriller#:~:text=linking%20to%20thriller-,thrill%20\(v.\),through%22%20\(compare%20Middle%20High%20German](https://www.etymonline.com/word/thriller#:~:text=linking%20to%20thriller-,thrill%20(v.),through%22%20(compare%20Middle%20High%20German)

thriller puede mezclar vampiros y cowboys). Por lo tanto, la principal definición del thriller irá a través de su elemento más estructural y conceptual. “*El thriller es un concepto cualitativo y cuantitativo*” (Rubin, 2002, p.14). Todo film puede ser considerado un thriller porque todos contienen cierto grado de suspenso y acción. Sin embargo, sólo algunas películas hacen un uso tal del suspenso y la acción que las convierte en thrillers propiamente dichos. En cuanto a la cantidad, el thriller suele ser hiperbólico: la intriga y la acción son llevadas a su punto extremo lo cual se transforma en un rasgo definitorio del género.

Patterson agrega que el thriller se caracteriza por un grado de pasividad de parte del héroe protagonista que suele ser arrastrado a una situación de la que no tiene control. “*El thriller hace sufrir tanto al héroe como al público*” transformando a la vulnerabilidad en un rasgo característico del héroe arquetípico de este género. El especialista en géneros Charles Derry define al thriller como “*una película de crímenes que carece de una figura central de un detective y el protagonista es inocente o al menos no es un criminal profesional*”¹⁴. El enfoque utilizado por Derry recuerda al arquetípico protagonista Hitchcockiano del “falso culpable” en films tales como “Los 39 Escalones”¹⁵ y “Con La Muerte en los Talones”¹⁶. Asimismo, podemos sumar la perspectiva del autor literario Jerry Palmer quien afirma que “*debemos aprobar la moral del héroe y adoptar su perspectiva moral*”¹⁷ para querer acompañar al protagonista hasta el final y verlo tener éxito. La identificación del público con el héroe es esencial. Por último, Patterson habla sobre el contraste entre dos dimensiones diferentes concernientes al héroe del thriller: por un lado, la vida cotidiana del protagonista sin mayores acontecimientos fuera de lo común y, por el otro lado, la dimensión de lo inesperado y extraordinario: el crimen, etc. que invaden su vida dándole un giro.

¹⁴ Derry, C. (1988). *The suspense thriller: Films in the shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, N.C: McFarland.

¹⁵ (Hitchcock, 1935)

¹⁶ (Hitchcock, 1959)

¹⁷ Palmer, J. (1979). *Thrillers: Genesis and structure of a popular genre*. New York: St. Martin 's Press.

Para el teórico Ángel Faretta, el protagonista del thriller es el “*héroe suspendido*”¹⁸ dando como ejemplo a L.B. Jeffreys en “La Ventana Indiscreta”¹⁹ que debe permanecer inmóvil en su departamento por un accidente laboral sin poder ir a trabajar; o Scottie Ferguson en “Vértigo”²⁰, quien dado un accidente que le generó acrofobia debe tomarse una licencia de trabajo. Ambos protagonistas de thrillers clásicos se ven obligados a abandonar sus tareas cotidianas y quedar “*suspendidos*” (o también podríamos decir “*en suspenso*”) en el tiempo libre que los termina empujando a la aventura. El filósofo norteamericano Noel Carroll propone su modelo de Pregunta-Respuesta para entender cómo funciona el suspenso en una trama. Para el autor el suspense es estar “*suspendido*” entre la formulación de una pregunta y su respuesta: entre la anticipación y la resolución; y entre emociones ambivalentes. Basándose en las ideas del teórico soviético V.I. Pudovkin, Carroll señala que toda narrativa propone preguntas y en su habilidad para ir respondiéndolas se logrará el suspenso en el público. Asimismo, suma el concepto del “*factor moral*”²¹ donde afirma que si la respuesta a las preguntas propuestas por la trama de un film tiene una respuesta moralmente correcta esto mismo logrará que la audiencia se involucre más. Desde ya menciona varias excepciones a esta regla (el apoyo del público a Norman Bates en “Psicosis” por ejemplo).

Martin Rubin realiza una evolución del thriller a través de la historia del cine. Comienza por su etapa *Formativa* donde el thriller comienza a generar las características que luego predominaran y cita como una de estas primeras instancias al expresionismo alemán de principios del siglo pasado. Toma ejemplos como “Nosferatu” de Murnau (1922) y “Metrópolis” de Fritz Lang (1927) y el cine Noir en los Estados Unidos como “El Halcón Maltés” de John Huston (1941) y “Retorno al Pasado” de Jacques Tourneur (1947). Luego pasa a su periodo *Clásico* del thriller citando principalmente a los films de Alfred Hitchcock sobre todo los producidos durante la Guerra Fría como “Extraños en un Tren” (1951), “El Hombre que Sabía Demasiado” (1956) y “Con la Muerte en los Talones”

¹⁸ Faretta, A. (2020) *Hitchcock en Obra*. Buenos Aires: Ediciones A Sala Llena.

¹⁹ (Hitchcock, 1954)

²⁰ (Hitchcock, 1958)

²¹ Carroll N. (2001) *Beyond Aesthetics: The Paradox of Suspense*

(1959). Continúa con el periodo *Moderno* del thriller con la llegada de los Nuevos Cines como “Sin Aliento” de Jean Luc Godard de 1960 que da inicio a la *Nouvelle Vague* o el cine neo noir en los Estados Unidos con films como “Chinatown” de Roman Polanski de 1974. Por último, finaliza con el periodo *Revisionista* del thriller donde las líneas que dividían a los distintos géneros cinematográficos desaparecen y cita como ejemplos a “El Bebe de Rosemary” de Roman Polanski (1968), “Noche de los Muertos Vivos” de George Romero (1968) y “La Masacre de Texas” de Tobe Hooper (1974); films que tranquilamente podrían encuadrarse dentro del cine de terror. Lo cual no sorprende ya que el mismo especialista Rick Altman cruza ambos géneros resaltando la idea de que los mismos dependen mucho de la reacción de los espectadores por la carga emocional que conllevan el contenido de sus films (Altman, 2000, p.153).

Luego Martin Rubin presenta cinco criterios para analizar un thriller: *Tiempo Verbal*, *Duración*, *Probabilidad*, *Conocimiento e Identificación*. El primer criterio hace referencia al *Tiempo Verbal* del relato y en el mismo afirma que un thriller debe llevar al público a hacerse preguntas en tiempo futuro, por ejemplo “¿será absuelto de culpa el protagonista?” a diferencia de los famosos “*whodunit*” (“¿quién lo hizo?” de su traducción del inglés) donde el público se pregunta en tiempo pasado “¿quién mató a tal personaje?”. El segundo criterio *Duración* hace referencia a la habilidad del realizador de comprimir o distender el tiempo en el film ya que el tiempo real no existe en cine precisamente. Podríamos citar la escena de las escaleras en “Los Intocables” de Brian De Palma de 1987 (basada en la escena de las escaleras de Odesa en el “Acorazado Potemkin” de Eisenstein de 1925) donde no importa la duración en tiempo real de la caída por las escaleras sino la construcción narrativa que el montaje puede generar. El tercer criterio de *Probabilidad* apunta a que para generar suspenso en un thriller debe haber una cierta correspondencia entre el objetivo que quiera lograr un personaje y los obstáculos que se le pongan en el camino. Por un lado, si el protagonista tiene pocos obstáculos para alcanzar su objetivo, el público rápidamente perderá interés; mientras que si los obstáculos son demasiados y el personaje alcanza un buen resultado de una manera fácil el público no lo acompañará tampoco. Rubin afirma que

debe haber un buen balance entre la probabilidad del personaje de alcanzar su meta y los obstáculos que se le aparezcan en el camino. El cuarto criterio *Conocimiento* hace referencia a cuanta información maneja el protagonista y el espectador. De manera similar, Hitchcock marca la diferencia entre sorpresa y suspenso. Para lograr suspenso en un film, el público debe saber más que el protagonista. Su clásico ejemplo del personaje que lleva una bomba en una caja pero no lo sabe, en cambio el público sí. El criterio final de *Identificación* está relacionado con cuánta empatía sentimos por el protagonista; hasta donde nos sentimos identificados con sus acciones, y para lograr este objetivo, debemos coincidir con el mismo moralmente. Aunque no estemos de acuerdo con los actos cometidos por el protagonista, podremos justificar sus acciones por el contexto o las circunstancias. Este criterio comparte similitudes con el “*Factor Moral*” de Carroll antes mencionado.

Para concluir esta sección retomamos a Patterson en su afirmación “*el thriller es un concepto familiar pero impreciso; un género que no es un género o, al menos, un género que no está sujeto a las precisiones de otros géneros más delimitados*”. (Rubin, 2002, p.212)

DEFINIENDO EL CINE SOCIAL

La realizadora española Neus Ballus Montserrat suele repetir una frase que realmente ya no sabemos quién dijo originalmente: “*todo cine es cine social*”²² ya que en todo film, hay algún problema social al menos de trasfondo, pero nosotros apelaremos a la tesis del teórico español José María García Escudero en su libro “Cine Social” donde define al mismo como “*el cine de las relaciones humanas influidas por las circunstancias sociales (...) películas vistas con la perspectiva de una clase: la obrera*” (García Escudero, 1958, p19). El autor apunta a las relaciones humanas en contexto, hasta aquí podría ser la definición de

²² <https://insidemediamedia.blog/2019/10/28/neus-ballus-el-viaje-de-marta/>

cualquier otro género, pero al sumar la perspectiva de la clase obrera, reduce el alcance de la definición y la vuelve mucho más precisa. García Escudero continua “*cuando el cine pretende sustituir una normalidad injusta ese cine es evidentemente social (...) el cine social es el cine de los valores sociales que se ocupa de criticar las estructuras económicas*” (García Escudero, 1958, p 26) En esta segunda parte García Escudero nos habla sobre la injusticia social y un cine que apela a criticar el *statu quo* económico. Le brinda a este cine una tarea precisa: reflejar la realidad social de la clase obrera. Cabe aclarar que la acepción que tendremos en cuenta para este trabajo monográfico será la de cine social en lo concerniente a aquellos films que producen una mirada crítica a la realidad de la clase obrera y las dificultades que encuentra dentro del sistema en el que vive. Sabemos que la concepción de cine social es mucho más amplia y también concierne al cine de minorías, al cine Feminista, al cine Queer; pero no será nuestro objeto de estudio en el presente trabajo.

Escudero retoma la dicotomía del realizador español Antonio Bardem quien dibuja una línea entre Cine Testimonio (aquel que se enfoca en los problemas sociales de la gente) y el Cine Diversión (el cine estupefaciente; lo relaciona a una “*intoxicación cinematográfica*”) pero para Escudero cine testimonio y diversión pueden coexistir (García Escudero, 1958, p 14) apuntando en contra de dos contemporáneos suyos: por un lado, el Papá Pio XII quien brindaba al cine “*la función evasiva en un mundo ilusorio*”²³ y, por el otro lado, el ex presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de los Estados Unidos William H. Hays, creador del Código de moral homónimo, quien promulgó la diversión como el principal objetivo del cine agregando que “*sería un error mostrar un interés demasiado vivo por los valores sociales*” (García Escudero, 1958, p 15).

²³ Pius (1957). *Miranda prorsus: On motion pictures radio & television : encyclical letter of His Holiness Pope Pius XII, September 8, 1957*. Washington, D.C: National Catholic Welfare Conference.

En este contexto García Escudero realiza una historicidad del cine social apuntando como primer antecedente en los orígenes del séptimo arte a “La Huelga”, cortometraje francés dirigido por Ferdinand Zecca en 1903. Podríamos confrontar el mismo con “La Salida de los Empleados de la Fábrica” (1895), primer corto de los hermanos Lumière y de la historia del cine para ver cómo dialogan ambos. Los Lumiere nos muestran un grupo de empleados obedientes terminando su día de trabajo, mientras que en el film de Zecca, un grupo de empleados muere en una huelga, la esposa de uno de ellos mata al dueño de la fábrica y el hijo del mismo la perdona en el juicio. En 1909 el realizador norteamericano D.W. Griffith se anticipa al montaje de colisión soviético con su corto “El Valor del Trigo” donde vemos a un magnate de la industria del trigo contrastado con los pobres viviendo en la miseria.

“Entre 1925 y 1930 un cine asombró al mundo no solo por su audacia técnica sino porque al concepto corriente del cine como diversión opuso el amplio frente de un arte al servicio de una solución social: el primer cine social” (García Escudero, 1958, p. 155). El autor destaca a los films soviéticos de Sergei Eisenstein “La Huelga” de 1924 y “El Acorazado Potemkin” de 1925 como hitos del cine social. La primera describe una huelga ocurrida en una fábrica en la Rusia prerrevolucionaria y cómo los huelguistas son asesinados en un montaje que compara a los trabajadores siendo masacrados como ganado. La segunda describe el motín ocurrido en el acorazado en 1905 cuando la tripulación se rebeló contra los oficiales de la armada zarista. La escena más recordada es la de las escaleras de Odesa donde en un montaje vertiginoso vemos cómo los soldados disparan contra el pueblo inocente. El sociólogo escosés John Grierson se inspira en el montaje soviético y en los films de no ficción de Robert Flaherty para desarrollar, en 1929, el documental social con su film “Pescadores a la Deriva” donde muestra a un grupo de pesqueros compitiendo contra una industria que crece cada día más.

En ese mismo año, el soviético Dziga Vertov realiza uno de los mejores films de la historia con “El Hombre de la Cámara”, un retrato de la ciudad de Moscú aplicando lo que él

mismo denominó Cine Ojo: una película grabada sin guión, sin actores, separándose deliberadamente del teatro y la literatura. A través del uso del fast motion, slow motion, la doble exposición, la pantalla dividida, ángulos holandeses, stop motion y travellings retrata la rápida industrialización de la ciudad post Revolución Rusa, los obreros trabajando y la gente en la calle pasando hambre. En 1930 el director francés Jean Vigo realiza “A propósito de Niza”, siguiendo la tradición de las sinfonías de ciudades, pero acercándose más al documental social, donde desde un punto de vista personal retrata las desigualdades sociales de la ciudad costera francesa.

En la década de 1920, un movimiento comienza a acaparar las distintas disciplinas del arte: el surrealismo. Su mayor expresión en el cine fue de la mano del realizador español Luis Buñuel quien aprovechó principalmente este movimiento para criticar la moral burguesa y la desigualdad social. En 1933 Buñuel realiza el documental “Las Hurdes, Tierra sin Pan” en el pueblo de la provincia de Cáceres en España donde denuncia la situación de atraso del mismo. Buñuel ha sido criticado por una exagerada puesta en escena que por momentos puede dejar en segundo plano al problema social. En 1936 el director inglés Charles Chaplin realiza en Estados Unidos el film de ficción “Tiempos Modernos” donde despliega una crítica a la industrialización masiva y al sistema de producción en cadena para el obrero post Gran Depresión.

Contemporáneo de estos films es el debate de la Escuela de Frankfurt entre los teóricos Benjamin y Adorno. Para Walter Benjamin el “*capitalismo había plantado las semillas de su propia destrucción al crear las condiciones que posibilitaron su abolición*” (Stam, 2000, p 86) La amplia accesibilidad para las masas hacía del cine el arte más social de todos y, al mismo tiempo, el más desacralizado de todos para Benjamin. A través de los distintos recursos el cine distrae al espectador, pero distracción no es sinónimo de pasividad. Benjamin compara la soledad de la lectura de un libro con el acto social de ir a las salas de cine. De esta manera “*el cine podía transformar e inyectar energía a las masas a efectos de*

un cambio revolucionario". En total oposición, Theodor Adorno veía ingenuidad en estas afirmaciones y criticaba la mirada de Benjamin por su "*utopismo tecnológico*" acusándolo de ignorar la "*alienación social*" del cine. Adorno prefiere un arte más elevado: "*el arte podía ser difícil precisamente porque no tenía que venderse directamente en un mercado abierto*" (Adorno, 1978, p 75) Adorno por su parte ignora la idea de que el arte popular puede aparentar simple, pero ser más complejo si se analiza en profundidad.

Retomando la cronología, García Escudero termina declarando al neorrealismo italiano como la mayor expresión del cine social hasta el momento de la publicación de su texto. "*La fórmula neorrealista es la más adecuada para el tema social que el cine ha encontrado hasta hoy*". (García Escudero, 1958, p 133). Surgido en la Italia de posguerra, el neorrealismo retrató las condiciones sociales de un país devastado marcando una clara distancia del cine de *teléfonos blancos* de la Italia fascista. Con su uso de actores no profesionales, filmación en locación con luz natural, diálogo improvisado y una ausencia de final feliz; este movimiento marcó un antes y un después no sólo en el cine social, sino que en la historia del cine. Films como "Roma Ciudad Abierta" de Roberto Rossellini de 1945 y "Ladrón de Bicicletas" de Vittorio De Sica de 1948, con una precariedad de recursos, fueron capaces de retratar una puesta en escena que dibuja una línea muy fina entre el cine de ficción y el documental. Para García Escudero el neorrealismo era ideal porque era "*un cine con corazón (...) no nos presenta soluciones concretas el neorrealismo italiano no nos dice con que sociedad hay que sustituir esta, pero enseña el modo de hacerla más llevadera (...) con el descubrimiento del amor del prójimo.*" (García Escudero, 1958, p 77). Cabe aclarar que tal afirmación se enuncia a partir de lo determinante de la condición social del cine de posguerra en Italia. La única opción era en escenarios naturales y con la escasez de recursos que contaban los realizadores.

Refiriéndose al film de De Sica reflexiona "*se ha dicho que su prodigioso esfuerzo no ha servido de nada, que después de Ladrón de Bicicletas continuaron los dos millones de*

obreros parados en Italia. El objetivo de la película está conseguido al obligarnos a contemplar al hombre con quien nos cruzamos a diario en la calle sin quererlo mirar. El cine lo ha destacado para nosotros, lo ha puesto delante de nuestros ojos. Si nosotros los cerramos, ¿de quien es la culpa? (García Escudero, 1958, p 200) Antonio, el protagonista del film, es el antihéroe y nosotros, el público, los malos para García Escudero. En el neorrealismo no hay soluciones sociales, pero si hay un retrato lo más fiel posible de la realidad. Haciendo referencia al guión del film de De Sica reflexiona: *“un argumento social debe ser simple como Ladrón de Bicicletas para no perder el foco”*. El pintor Luigi Bartolini explica al respecto: *“cuando padre e hijo al final se pierden entre la multitud no tenemos serias preocupaciones por el porvenir de aquella familia sino que estamos seguros de que se encontrará una bicicleta lo difícil es que las causas que lo impulsaron desaparezcan. Si lo peor es probable lo mejor es casi imposible que se realice: a no ser que hagamos algo para impedirlo.”* Para Bartolini, por más que Antonio pueda resolver el tema de la bicicleta tarde o temprano, la verdadera raíz del problema social continuará a menos que como público nos despertemos y hagamos algo como sociedad.

El cine social encontró lugar en los Nuevos Cines de la segunda parte del siglo XX. En la *Nouvelle Vague* francesa que, de algún modo, anticipó la movilización ideológica de Mayo de 1968 con films como “El Bello Sergio” de Claude Chabrol y “Los 400 Golpes” de Francois Truffaut, ambas de 1959. Los años 60 's del siglo pasado marcaron una movilización en distintos rincones del tercer mundo. Luego de estudiar cine en Roma junto a los principales autores del neorrealismo italiano, el director argentino Fernando Birri realizó el documental social “Tire Dié” en 1960 mostrando cómo viven los pobres en la provincia de Santa Fe dándole inicio al Nuevo Cine Latinoamericano. Otro film inspirado en el estilo del neorrealismo italiano ha sido “La Batalla de Argel” del realizador italiano Gillo Pontecorvo sobre los eventos llevados a cabo por los rebeldes contra el gobierno francés en África del Norte. Filmada en blanco y negro con un estilo más similar al documental que a un film de ficción con actores no profesionales que habían vivido la batalla real. La película se enfoca en la organización y entrenamiento de la guerrilla para

luego retratar los métodos de tortura por parte de las tropas francesas. En el epílogo del film Argelia logra su independencia. La película ha inspirado distintos movimientos de guerrilla alrededor del mundo como el IRA en Irlanda, los Panteras Negras en EEUU, la Organización para la Liberación de Palestina y Montoneros en Argentina, como también para el adoctrinamiento de las fuerzas del terrorismo de estado durante nuestra última dictadura.

En el contexto de la dictadura militar de Juan Carlos Onganía en Argentina, los directores Octavia Getino y Fernando “Pino” Solanas realizan un film que marcó el inicio del Cine Liberación con “La Hora de los Hornos” de 1968. El documental es un ensayo que analiza la historia, geografía, ideología y cultura de los pueblos latinoamericanos. El film despliega distintos recursos estilísticos: el collage, la animación, la lente ojo de pez, mezclando música clásica con hits del pop. La película fue hecha y proyectada de manera clandestina. Para Getino, asistir a una proyección era un acto político en sí mismo brindando a los espectadores un rol más activo. Las proyecciones iban acompañadas de momentos de debate y discusión, lo que lleva a ambos realizadores a redactar un manifiesto titulado “Hacia un Tercer Cine” en 1969. Solanas y Getino describen al primer cine como el cine industrial de Hollywood, el segundo al cine de autor europeo y al tercero como el cine de los países del tercer mundo contra el imperialismo y el colonialismo. El documental y el manifiesto transformaron la manera de producir, distribuir y exhibir una película al mismo tiempo que revolucionaron el rol del público al brindar mayor participación y responsabilidad al mismo. “*Todo espectador es un cobarde o un traidor*” frase que aparece en “La Hora de los Hornos” perteneciente al filósofo francés, Frantz Fanon, cuyos restos descansan en el Cementerio de los Mártires en Ain Kerman, Argelia.

El desarrollo de nuevas tecnologías favorece la aparición de los Nuevos Cines en distintos puntos del mundo como México, Brasil, Cuba, Egipto, India y en países de África dando cada vez mayor lugar a un cine social más firme denunciando las injusticias del sistema.

García Escudero cierra su libro con reflexiones sobre las limitaciones del cine social. Por un lado, habla de los obstáculos del mismo: financieros y políticos; señalando que uno de los principales problemas cuando el Estado financia un film, el mismo puede caer fácilmente en el lugar de la propaganda política *“decir que el Estado permite un cine social es decir las cosas a medias”*. Mientras que el sector privado tampoco garantiza nada y se refiere al ejemplo de 1937 cuando el productor Samuel Goldwyn le recomienda al director William Wyler *“ser menos enfático al mostrar el contraste entre las condiciones en que viven los pobres en las casas de inquilinato y la de los ricos en sus casas de apartamentos”* en su film *“Callejón Sin Salida”* (García Escudero, 1958, p 46). Además, critica a Hollywood por su conformismo y final feliz al mismo tiempo que exalta al individuo como oposición al sujeto colectivo del cine soviético y al antihéroe del neorrealismo italiano pero reconoce el comentario de Vittorio de Sica sobre su propio film que según él quienes menos han apreciado su *“Ladrón de Bicicletas”* han sido los mismos italianos. Propone como solución lo que realiza Charles Chaplin con tanto éxito en sus films. Chaplin sabe hacer un buen balance entre su objetivo (el cine social) y el medio empleado (el humor). *“El público va al cine a divertirse (...) En el cine no divertido entra en lugar distinguido el cine social (...) el cual por si aquello fuera poco divide por las cuestiones que plantea la unidad de masa consumidora que los productores desean lo más compacta posible”* (García Escudero, 1958, p49)

El autor resuelve su preferencia por el cine de ficción para lo social ya que *“para impresionar profundamente hay que acudir al cine de ficción e impresionar profundamente, obrar sobre la sensibilidad y la conciencia del espectador es más importante que informar minuciosamente de lo que sea. Un montaje artificial puede producir una impresión máxima de realidad así como el registro directo de un sonido puede dar el peor resultado que el registro artificial”* (García Escudero, 1958, p 300). Además, concluye que (al menos en su época) el cine documental no atraía a un gran público a sus salas. De alguna manera

subraya la idea de que la ficción puede tener un peso de mayor impacto y, en algún punto, hasta de mayor verosímil que la no ficción.

Para García Escudero el cine social “*es una necesidad aunque lo social esté en todo*”, pero también reconoce que “*el cine no puede decirlo todo y sobre todo que no puede decirlo todo a todos (...) se trata de un género en el que fácilmente y con las mejores intenciones se hace demagogia (...) la realidad artística es la realidad a través del ojo de un observador que la colorea*” (García Escudero, 2005, p 305)

ANTECEDENTES DEL THRILLER SOCIAL Y UNA POSIBLE DEFINICIÓN

Podríamos pensar que el thriller, dada su frecuencia en el cine mainstream, y el cine social, dados sus principios ideológicos, son géneros antagónicos, pero esto no siempre ha sido así. Si revisamos los antecedentes del thriller social encontramos una entrevista en particular donde el director de la *Nouvelle Vague* francesa Claude Chabrol habla haciendo referencia al thriller: “*Me siento cómodo utilizando el thriller como género, porque cuando la gente va a ver una de suspenso, nunca piensa que ha perdido el tiempo (...). Es una buena manera de mantener a la gente en el cine sin que se queje demasiado. Es que yo no hago películas para expresar mis ideas; creo que uno debe hacer películas para distraer un poco a la gente, interesarla en algo, con un poco de suerte hacerlos pensar, ayudarlos a ser menos ingenuos, hasta lograr que sean un poco mejores de como eran antes de entrar a ver la película.*”²⁴ Chabrol es consciente de que para llegar a su público las características de su cine deben coincidir con las del thriller clásico como a modo de “MacGuffin²⁵ Hitchcockiano”, pero lo que hay detrás de sus films es más bien una denuncia social. Ya desde sus primeros films como “El Bello Sergio” de 1958 donde nos muestra las

²⁴ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6467-2010-09-19.html>

²⁵ Dispositivo narrativo que hace referencia a un objeto, idea o evento que es necesario para la trama de un film, pero al mismo tiempo insignificante para su resolución.

diferencias entre la vida de ciudad y la vida provincial en Sardent, Francia. El especialista en cine Malcolm Cook se refiere a los films de Chabrol como “*thriller sociales*” ya en su texto de 1993 “*Cultura Francesa desde 1945*”²⁶ para referirse a cómo la estructura de sus films es similar a los de Hitchcock, pero resaltando la doble moral de la sociedad francesa. Chabrol logrará perfeccionar este subgénero en films siguientes como “La Ceremonia” de 1995 donde nos cuenta la historia de los Lelievre, una familia burguesa acomodada de intachable ideología liberal progresista, y su relación con su nueva empleada Sophie. El film comienza con la familia buscando una palabra para referirse a la empleada que no sea humillante, pero a medida que avanza el film las referencias a Sophie serán de a poco cada vez más despectivas obligándola a trabajar en su día libre o hacerla trabajar sin contrato fuera de la ley. El personaje de la empleada del correo Jeanne y la sociedad que forman junto a Sophie llevará al film a un macabro desenlace.

Hacia finales de la última dictadura militar en Argentina, el director Adolfo Aristarain estrena “Tiempo de Revancha” en 1981, film que enmarca de manera perfecta dentro del thriller social: Pedro Bengoa, un ex sindicalista que comienza a trabajar en una empresa multinacional corrupta como dinamitero, decide junto a su compañero de lucha obrera Bruno Di Toro producir un accidente laboral para lograr una indemnización por parte de la empresa. El accidente sale mal, Bruno pierde su vida y Pedro se hará pasar por mudo a consecuencia del shock emocional causado por el accidente y pedirá una indemnización a la empresa contratante Tulsaco. La implicancia simbólica del silencio autoimpuesto de Pedro, pero dentro de un contexto de dictadura militar donde el slogan era “el silencio es salud”. El personaje de Pedro Bengoa termina logrando su objetivo luchando contra el poder de una empresa que gozaba de los beneficios ilimitados que le brindaba el apoyo de los militares. Bengoa es el verdadero héroe contra los poderosos de un sistema sucio. A pesar de que el film fue muy exitoso (22 semanas en cartel²⁷ y teniendo en cuenta que la

²⁶ Cook, M. (1993). *French Culture Since 1945*. London: Longman. p. 86

²⁷<https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/a-40-anos-del-estreno-de-tiempo-de-revancha-un-historia-que-de-safio-al-silencio-y-al-paso-del-tiempo/>

dictadura todavía no había llegado a su fin), no hubo muchos films nacionales que adopten este subgénero del thriller social: films que a través de hacer uso de las características del thriller (el suspense, la acción, el héroe suspendido, el factor moral, etc.) pero con el fin de desnudar la desigualdad social del sistema.

En este nuevo siglo, varios autores que hacen crítica cinematográfica en retrospectiva se han referido a los films de Sidney Poitier, de los 50's y 60's, como "Al Calor de la Noche",²⁸ como thriller sociales que retrataban las desigualdades que vivían los afroamericanos en la sociedad norteamericana²⁹. En 2017 con el estreno de su film "¡Huye!", el director Jordan Peele brinda una entrevista a The New York Times donde define su película como un thriller social: "*donde el verdadero villano termina siendo la sociedad misma*".³⁰ Aunque tanto sus films "¡Huye!" (2017) como "Nosotros" (2019) aparenten ser de terror, hay un trasfondo social que retumba siguiendo la tradición de "El Bebé de Rosemary" (Polanski, 1968) y "La Noche de los Muertos Vivos" (Romero, 1968) antes referidos por el autor Martin Rubin en la etapa *revisionista* del thriller. De alguna manera, el thriller social puede aparentar ser una película de un género comercial, pero su verdadero objetivo es atacar las desigualdades sociales.

²⁸ Norman Jewison (1967) "Al Calor de la Noche"

²⁹ Bleiler, D. (2013). TLA Film and Video Guide 2000–2001: The Discerning Film Lover's Guide. St. Martin's Press.

³⁰ <https://www.nytimes.com/2017/03/10/watching/get-out-movie-influences-what-to-watch.html>

SEBASTIÁN SCHINDEL Y SUS INICIOS EN EL DOCUMENTAL SOCIAL

Sebastián Schindel nació en la ciudad de Buenos Aires en 1975. En 1994 comenzó a estudiar Filosofía en la UBA y Cine en la ENERC, pero con el tiempo decidió enfocarse sólo en la carrera de la ENERC especializándose en el audiovisual. En una entrevista personal que logré realizar con Schindel me relató que tiene un gusto ecléctico por el cine: por un lado, le gusta el cine comercial de Hollywood de Steven Spielberg y David Fincher; mientras que también le interesa el cine social europeo de los hermanos Dardenne y Pedro Almodóvar. Menciona a “El Bonaerense” de Pablo Trapero de 2002 como un film que le impactó tanto su trama como la realidad social que presentaba.

En 1997 funda Magoya Films junto al productor de cine Nicolás Batlle y al realizador Fernando Molnar. Dirigen su primer largometraje “Rerum Novarum” en 2001, año de cacerolazos y corralito en el país. El documental retrata el día a día de la orquesta Rerum Novarum, fundada en 1937 por los empleados de la algodonera Flandria que, pese al cese de la fábrica, la banda siguió tocando. Para el autor Gonzalo Aguilar este documental narrativo trata sobre “*la nostalgia de los monumentos del trabajo*”³¹ como lo es una fábrica cerrada.

La orquesta había sido creada por su patrón Don Julio Steverlynck inspirado en la encíclica papal “Rerum Novarum” del Papa Leon XIII, pieza clave de la doctrina social de la Iglesia. Schindel retrata las historias de los distintos integrantes de la orquesta y en su relato logra revivir ese pasado excepcional de una cohesión social única que les brindó un alto nivel de vida en lo que fue Villa Flandria hasta el año 1994 durante la crisis del neoliberalismo donde todos los trabajadores de la algodonera fueron despedidos y la fábrica cerró. En la película Schindel muestra cómo los músicos de más de 80 años continúan con la banda para

³¹ Aguilar G., (2006) *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos: Buenos Aires

*“mantener una identidad en un presente donde los valores sociales parecen haber desaparecido”*³², afirma uno de los trabajadores entrevistados. Schindel ya desde su primer largometraje muestra una conciencia social siempre presente donde la figura del buen patrón y la unión de los trabajadores puede mucho más que las condiciones económicas del momento. El documental fue seleccionado y premiado en varios festivales de cine del mundo; entre ellos en el Festival de Cine de Oslo, de Bélgica y en el de la Habana.



La banda de ex empleados en Villa Flandria

Su paso por Cuba les brinda la inspiración para su próximo trabajo al conocer al artista plástico Ernesto Villanueva cuya obra está ligada al contexto social y la historia de la isla. Consiguen el financiamiento para el film a través de unos profesores universitarios norteamericanos que querían hacer llegar el arte cubano a los Estados Unidos así es que en el año 2004 nuevamente junto a Batlle y a Molnar realizan el medimetraje “Cuba Plástica” donde retratan los cambios políticos y sociales que ocurrieron en la isla desde la Revolución Cubana. A través de la obra de distintos artistas plásticos cubanos recrean la Revolución, el bloqueo, la caída de la URSS, el racionamiento y la visita del Papa Juan Pablo II.

³² Schindel (2001) “Rerum Novarum”

En 2005 junto a la misma tríada de Magoya Films suman al director Bruno Huck para realizar el documental “Germán” sobre la vida del sindicalista y político argentino Germán Abdala. En el film, Schindel arma un relato que, acompañado de material de archivo y entrevistas a sus allegados, recrea la intensa carrera de Germán Abdala que en su corta vida fue además dirigente del Partido Justicialista y miembro del Grupo de los Ocho, facción de diputados que se alejó del PJ debido a las decisiones del mismo de acompañar las leyes de indultos a los militares y las de privatizaciones al Estado. El documental registra la breve vida de Abdala como un trabajador del Estado Nacional que tenía un fuerte compromiso por la realidad social de su país, pero que además pudo prever la debacle que las privatizaciones y el neoliberalismo terminaron causando en la Argentina. El film ayuda a recordar a un personaje que en su corta vida luchó por la justicia social hasta su precoz final.

En septiembre de 2006, Schindel se lanza a la dirección solo en el documental “Que Sea Rock” producido por Aries Cinematográfica Argentina. El film retrata la escena del rock argentino post tragedia de Cromañón. En el mismo participan grandes artistas como Charly García, León Gieco, Gustavo Cerati, Andrés Calamaro, Fito Páez y bandas como Los Piojos, Ataque 77, Babasónicos, Bersuit Vergarabat, Catupecu Machu e Intoxicados, entre otras. Filmado durante el festival *Siempre Rock* de Cosquín y el *Pepsi Music* en Obras, entre otras locaciones, el documental reflexiona sobre las miradas de los distintos artistas, pero todo el tiempo teniendo en cuenta el contexto social y político del país.

En un montaje paralelo y de contraste, Schindel compara las miradas de Gustavo Cordera quien se cuestiona cómo el líder de una banda se vuelve millonario mientras que el plomo sigue siendo pobre, con la postura de Gustavo Ceratti que explica por qué el cantante al componer las canciones debe ganar más que el resto de la banda.

En un episodio en particular, Schindel entrevista al cantante Ricardo Iorio quien realiza una crítica hacia la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) explicando que son su principal obstáculo por lo que no los pasan en las radios nacionales al no pertenecer a los sellos multinacionales. “*Los sellos grabadores no responden a los intereses de la nación y quieren que seamos todos cabezas huecas, ese es su principal objetivo*”³³ afirma el cantante de Almafuerte resaltando el espíritu del rock como género musical que se resiste a los poderes opresores. El montaje va acompañado por material de un film donde el actor Norman Briski interpreta a un inspector de SADAIC.



Norman Briski “*Estoy interinamente a cargo de la inspección de SADAIC, ¿han pagado los derechos de autor?*”

De la mano de León Gieco y Fernando Molnar estrenan en el 2008 “Mundo Alas”, documental sobre la gira de 2007 del cantante León Gieco junto a un grupo de jóvenes artistas con capacidades diferentes. En 2012, Schindel regresa a la dirección por su cuenta con el documental “El Rascacielos Latino” sobre el mítico Palacio Barolo y su conexión con la *Divina Comedia* de Dante.

³³ “Que sea Rock” Schindel. 2006.

ANÁLISIS: “EL PATRÓN: RADIOGRAFÍA DE UN CRIMEN”

En el año 2014, Sebastián Schindel vira su obra hacia la ficción con su thriller “El Patrón: Radiografía de un Crimen” en una coproducción argentino venezolana entre Magoya Films, la Cooperativa Estrella Films y Habanero Film Sales con las actuaciones de Joaquín Furriel, Mónica Lairana, Guillermo Pfening y Luis Ziemkowski. El film fue premiado y proyectado en distintos festivales del mundo: en Busan, Varsovia, Guadalajara, Viña del Mar, La Habana y Mar del Plata. Basada en hechos reales del libro del abogado Elías Neuman, “El Patrón” relata la historia de Hermógenes Saldivar, un humilde trabajador de campo de Santiago del Estero que se muda a Buenos Aires con su esposa y termina trabajando para Latuada, un inescrupuloso dueño de una cadena de carnicerías.



El film comienza con la voz en off del abogado Marcelo Di Giovanni, interpretado por Guillermo Pfening, que afirma que él “*no comienza a trabajar si no cobra los gastos de inicio*” mientras entra a la oficina de su jefa en el Palacio de Justicia de Buenos Aires. En ese preciso momento se cruza brevemente con el protagonista del film: Hermógenes Saldivar, interpretado por Joaquín Furriel como vemos en la *captura 1* debajo. Los dos hombres que hasta ese momento no se conocen y no saben nada uno del otro, cruzaran sus caminos nuevamente. Schindel acomoda a los dos a ambos extremos del encuadre, pero mientras uno entra en el encuadre el otro sale en las sombras y el anonimato. El abogado pide un favor poco ético a su jefa y ella le pide que tome un caso ad honorem (el de Hermógenes) ya que el “*defensor público no apareció*”, Schindel es crítico del sistema judicial resaltando lo que es ético y lo que no. De mala gana el abogado toma el caso de Hermógenes, pero poco a poco se interesa cada vez más en su situación al conocerlo en persona.



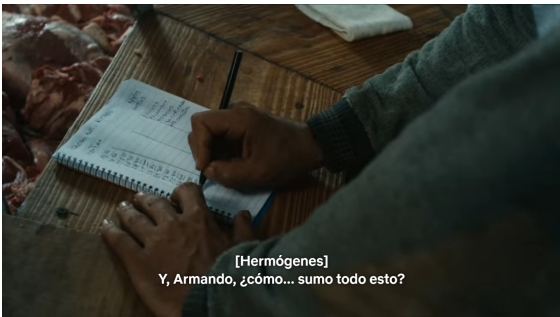

captura 1

El film toma las características del thriller contado a dos tiempos: por un lado, el presente ficcional de Hermógenes en la cárcel y, por el otro, flashbacks sobre sus primeros tiempos en su llegada a Buenos Aires en la carnicería. Una de las primeras decisiones que toma Schindel es la de cambiar el nombre de la persona real por respeto a su privacidad, pero lo interesante de analizar es la decisión de llamarlo Hermógenes como uno de los principales discípulos de Sócrates que a pesar de pertenecer a una familia noble no recibió nunca su herencia y vivió en la pobreza toda su vida.

En un primer momento lo vemos a Hermógenes aprender el oficio de parte de su compañero Armando, pero; de a poco, también somos testigos de cómo le enseñan los vericuetos más oscuros e ilegales de algunas carnicerías como vemos en las *capturas 2 y 3* donde le enseñan a Hermógenes la estrategia de hacer a la clienta elegir el corte de carne que quiere que le piquen, pero luego detrás del mostrador pican un corte más barato. Armando luego también lo entrena en cómo teñir la carne con sulfito para que tenga el color y olor de un corte más fresco.

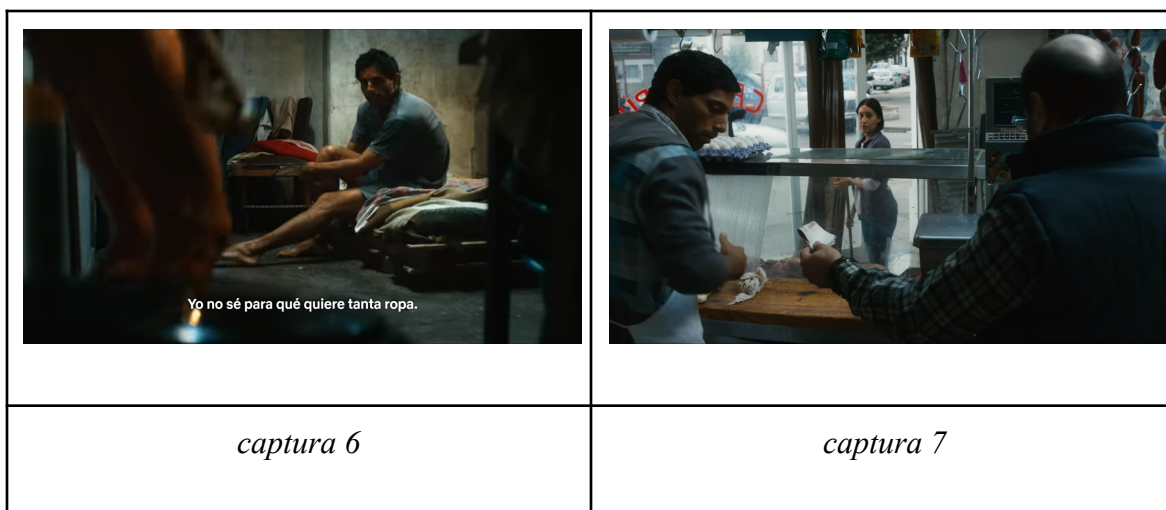
	
<p style="text-align: center;"><i>captura 2</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>captura 3</i></p>

Podemos ver que Hermógenes no sabe sumar (*captura 4*) ya que no recibió toda su escolaridad completa y de esto se aprovecha el dueño de las cadenas, Don Latuada, a quien vemos junto al cartel de achuras en la *captura 5* como una especie de instancia de anticipación de cómo va a terminar su personaje.



	
<p style="text-align: center;"><i>captura 4</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>captura 5</i></p>

Latuada se aprovecha de la situación de Hermógenes y le retiene el DNI (costumbre frecuente en los explotadores laborales) y además le cambia su nombre. Como Hermógenes le parece un nombre difícil de recordar, lo rebautiza como Santiago (el nombre de su provincia natal). En ese acto simbólico, Latuada se apropia de la identidad de su explotado. Para infundir miedo en Hermógenes lo lleva a una carnicería atendida por un empleado de

origen paraguayo y lo golpea hasta sacarlo del local; en su lugar lo pone a cargo a Hermógenes. Le ofrece vivir en un cuartito del fondo de la carnicería con un colchón en el piso y se lo descuenta de su sueldo. Hermógenes se muda con su mujer Gladys ahí y Latuada pronto decide llevársela a trabajar a limpiar a su casa. Trabajo en negro que no le paga, sino que lo toma como extensión del trabajo en negro de Hermógenes.



Volvemos al presente ficcional donde el abogado defensor Marcelo Di Giovanni conversa con el acusado (*captura 8*). En esta escena Hermógenes le cuenta que él es “*inapto*” para hacer cualquier trabajo formal ya que cuando él se enlistó para el servicio militar el gobierno provincial lo calificó de “*inepto*” (no *inapto*) por una cojera en una pierna. De alguna manera Hermógenes en este acto fallido se identifica con este calificativo y lo toma como justificativo para su empleador esclavista. Él se considera *inapto* para poder tener un trabajo en blanco y ser respetado. Luego lo vemos al abogado defensor en el Palacio de Justicia viendo que el perito que le tocó a Hermógenes no era ni siquiera psicólogo, era un médico clínico que no se especializa en el área (*captura 9*).

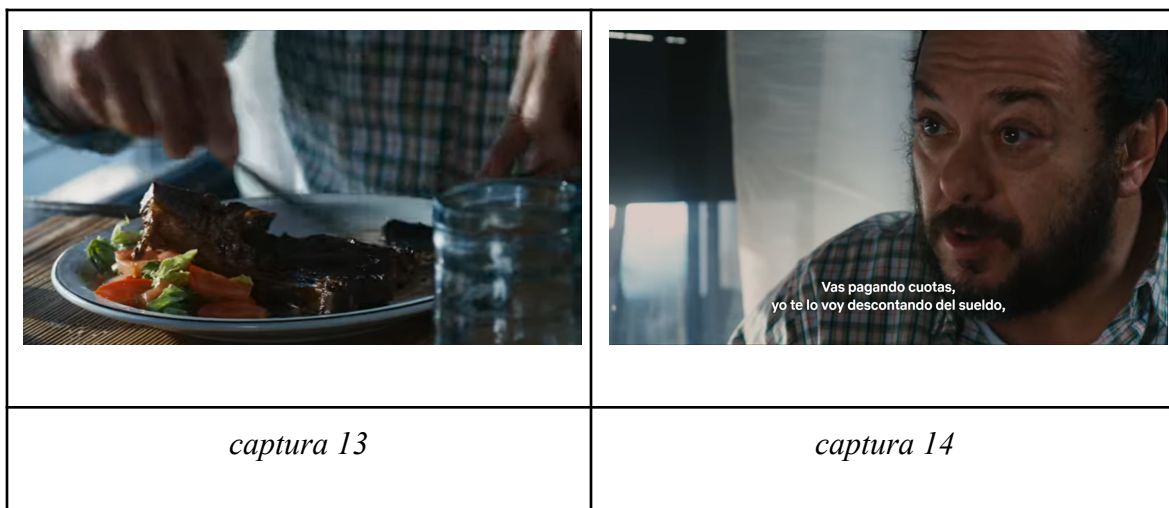
	
<p><i>captura 8</i></p>	<p><i>captura 9</i></p>

Vemos como Hermógenes con su actitud pasiva, y para nada cuestionadora, le aclara a Latuada como separa el dinero para la coima al comisario, pero en ese momento cae una cliente frecuente que se había llevado un kilo de milanesas que estaban en mal estado (*capturas 11 y 12*).

	
<p><i>captura 11</i></p>	<p><i>captura 12</i></p>

En una escena en un restaurante cerca de la carnicería, Latuada le ofrece a Hermógenes un “departamentito nuevo” para poder salir del cuartito del fondo de la carnicería. Para ello le dice que se lo va a descontar de su sueldo mes a mes (*capturas 13 y 14*). Schindel retrata la escena de una manera muy interesante mientras Latuada come un rico churrasco de carne fresca y en buen estado. Este momento recuerda a las escenas de mayor suspenso de

Hitchcock alrededor de la comida: mientras el protagonista de “La Ventana Indiscreta”³⁴ intenta comer y su empleada habla sobre las distintas maneras de despachar un cuerpo luego de asesinarlo, Marion cena entre los pájaros disecados de Norman Bates en “Psicosis”³⁵ y Alicia es envenenada a través de lo que consume en “Tuyo es mi Corazón”³⁶. Para Hitchcock era una manera de avanzar con la trama, pero para Schindel es además una manera de marcar contraste entre la carne deliciosa y sana que come Latuada con la carne podrida y putrefacta que vende en sus locales. Hermógenes acepta sobre todo luego de haber hablado esa mañana con el *sebero* (la persona que busca el sebo que sobra en las carnicerías) y este hombre lo admira a Hermógenes por haberse podido acomodar en la carnicería como si la situación de Hermógenes fuese mejor que la del *sebero*.



La situación comienza a complicarse cuando Latuada trae cada vez más carne podrida a la carnicería para que Hermógenes venda y, a pesar de hacerles todo el proceso de teñido, las clientas se quejan de que lo que compran es de mala calidad y les cae mal a sus familias. Similar a lo que el director Bong Joon Ho luego explora en su film “Parásitos”³⁷ sobre el mal olor, Schindel utiliza un tipo de encuadre bien cerrado donde el personaje de Hermógenes se encuentra acorralado por la carne y los pollos podridos (*captura 15*).

³⁴ (Hitchcock, 1954)

³⁵ (Hitchcock, 1960)

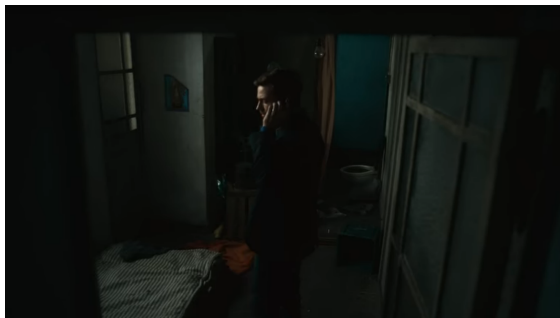
³⁶ (Hitchcock, 1946)

³⁷ (Bong Joon Ho, 2019)



captura 15

Volviendo al presente ficcional vemos como realizan una recreación del asesinato de Latuada en la carnicería cuando el abogado Di Giovanni recibe un llamado de su mujer y para atenderlo se dirige al cuarto de atrás donde vivían y dormían hacinados Hermógenes con su esposa. Ahí puede contemplar las condiciones de explotación que esta pareja vivía ahí. Schindel utiliza al personaje del abogado, su esposa y su bebé como contraste de Hermógenes y su mujer embarazada. Vemos el buen pasar del abogado que tuvo acceso a otras posibilidades en su vida mientras que Hermógenes no. Esto lo demuestra claramente la paleta de colores cálida de la casa de Di Giovanni contra los colores fríos y oscuros del cuartito de Hermogenes (*capturas 16 y 17*).



captura 16



captura 17

Di Giovanni al descubrir que el perito que le realizó el test psicológico a Hermógenes no era del área, invita a su esposa psicóloga a que le vuelva a hacer el peritaje psicológico ahora a cargo de una profesional en el tema. En la entrevista Hermógenes responsabiliza a Dios por la manera de ser explotadora de Latuada. Como si el mismo destino ya lo hubiese hecho así a su patrón (*capturas 18 y 19*).



En el último flashback vemos como Latuada la echa a Gladys del local porque ella le contó a su esposa que pasaban frío en el cuartito de atrás y lo obliga a Hermógenes a quedarse en la carnicería porque este “*le debe*” el dinero del supuesto departamento que le está construyendo de pozo. Latuada trae cada vez carne más podrida y frente al maltrato constante de Latuada, Hermógenes lo acuchilla en el estómago como a una de las medias reses que cuelga de fondo en la heladera (*captura 20*). Ahora Latuada es un pedazo de carne más.



captura 20

La parte final del film transcurre en el juicio a Hermógenes donde su abogado defensor Di Giovanni se pregunta “*¿hasta qué punto es posible explotar a un hombre?*” Esta pregunta resume la tesis que plantea el film. Una placa nos explica lo que ocurrió a la persona en la que está basado el caso: “*El Auténtico Hermógenes fue condenado a dos años de prisión por homicidio en estado de emoción violenta. El cumplimiento de la pena quedó en suspenso y recuperó su libertad.*”



captura 21

En la escena final Hermógenes camina con su hacha en su regreso a Santiago del Estero y en la última imagen vemos como un camión lleno de vacas yendo al matadero lo cruza (*captura 22*) mientras escuchamos la canción interpretada por Lucas Kohan con letra del mismo Sebastián Schindel donde describe la vida dura del peón en “*Destino a Cumplir*” título que le da recordando a los héroes de la tragedia clásica como Edipo o Ulises. En la entrevista que mantuvimos Schindel se refiere al periplo del héroe trágico llegando a la conclusión de que Hermógenes nunca debería haber abandonado su lugar de origen. La canción remarca el contexto en que creció Hermógenes sin posibilidades de ir a la escuela ni de aprender a leer ni escribir:

“El monte es donde yo vivo / Trabajo de sol a sol / Perdido en los quebrachales / Para los ojos de Dios / Me levanto antes del alba / Solo paro pa’ comer / Tortilla de harina y grasa / Y unos mates pa’ beber / Es trabajo solitario / Siempre dele hachar y hachar / Hasta que caiga la noche / Meta cargar y apilar / El nacido entre peones / En el monte ha de morir / Está claro que la vida / Es un destino a cumplir / Yo no pude ir a la escuela / Yo no se leer ni escribir / Solo se trabajó duro, / para mi patrón cumplir / Algo actúa por mi mano / Va golpeando la madera / Como el hacha de mis padres / Saca la bronca pa’ afuera / Es vaina de mi cuchillo / Afilao por el patrón / Con orgullo e inclemencia / No merezco ya perdón / El nacido entre peones / En el monte ha de morir / Está claro que la vida / Es un destino a cumplir”



captura 22

En este film Schindel toma varios elementos del thriller antes mencionados: por ejemplo no contamos con un detective como protagonista, rasgo diferenciador que tiene el thriller del cine *noir*, también está la pasividad del héroe mencionada por Rubin; en el caso de Hermógenes las situaciones le ocurren a él pero a diferencia de la pasividad de Roger Thornhill en “Con la Muerte en los Talones”³⁸ quien es confundido con un agente secreto del gobierno, en el caso de Hermógenes, él intenta tener un trabajo digno pero su patrón lo explota y lo empuja a lugares oscuros diferenciándose bien del cine meramente comercial de Hollywood ya que el problema social ocupa el primer lugar como afirma Sergei Eisenstein “*el primer plano lo ocupa fatalmente una pareja de enamorados. Lo social aparece como telón de fondo, pero en el cine ruso ese telón de fondo rebasa a los actores y se convierte en el protagonista*” (García Escudero, 1958, p 155). Hermógenes es de alguna manera el “falso culpable hitchcockiano” ya que, aunque haya cometido el crimen no era su intención inicial. Ver como Hermógenes y su mujer son humillados constantemente a través de toda la película no nos lleva a justificar el asesinato de Latuada, pero si a entenderlo cumpliendo con el “factor moral” del protagonista de un thriller referido tanto por el especialista Noel Carroll y como bien menciona Jerry Palmer “*debemos aprobar la moral*

³⁸ (Hitchcock, 1959)

del héroe y adoptar su perspectiva moral”³⁹ para querer acompañar al protagonista hasta el final y verlo tener éxito.

Retomando los cinco criterios del thriller esbozados por el especialista Martin Rubin, vemos que el primero *Tiempo Verbal* corresponde ya que el relato de “El Patrón” es en tiempo presente con la incógnita a futuro sobre si será absuelto o no Hermógenes sobre el final del film. El criterio de *Probabilidad* también ya que los obstáculos que se le presentan al protagonista corresponden con las consecuencias de sus acciones. En lo que refiere a *Conocimiento*, como público manejamos más información que los protagonistas ya que al ser un thriller contado en dos tiempos sabemos que Hermógenes será el asesino de Latuada pero desconocemos qué pasará luego al respecto. En cuanto al criterio de *Identificación* sentimos empatía por la situación de marginalidad de Hermógenes y Gladys como antes mencionamos en el “factor moral”.

A pesar de que su siguiente film de ficción: “El Hijo” estrenado en 2019, pertenece al género del thriller; no tiene el trasfondo social que sí tienen sus otras películas. Por lo tanto, hemos decidido que no es pertinente para el análisis de este trabajo monográfico.

ANÁLISIS: “CRÍMENES DE FAMILIA”

“Crímenes de Familia” es el último film dirigido por Schindel de 2020 producido por Buffalo Films, Magoya Films, INCAA, Direct TV y distribuido por Netflix. Además, contó con el apoyo de la Organización Internacional del Trabajo y ONU Mujeres por abordar temas relacionados a la violencia de género. La película cuenta la historia de Alicia, una señora de clase alta que primero debe enfrentar el juicio a su hijo acusado por violencia de género y luego el juicio a su empleada por asesinar a su bebé recién nacido.



³⁹ Palmer, J. (1979). *Thrillers: Genesis and structure of a popular genre*. New York: St. Martin's Press.

En este caso Schindel vuelve a elegir el thriller contado a dos tiempos: un pasado y presente ficcional que se cruzan constantemente. Hay otros elementos estilísticos que también se repiten, por ejemplo, “Crímenes de Familia” comienza con un plano de un pasillo oscuro con luz en la habitación del fondo (el baño de la dependencia de la empleada Gladys) donde la vemos salir con luz de fondo. Esta imagen se repetirá otras dos veces más hasta develar el misterio de lo ocurrido esa noche: la tragedia del bebé. Este plano tiene cierta correspondencia con el cuartito del fondo de Hermógenes en “El Patrón: Radiografía de un Crimen” donde dormía con su esposa también llamada Gladys. En este patrón que se repite podemos ver cómo de alguna manera los empleados son ocultados en *cuartitos del fondo* como si fuesen algo que no se debe ver. Schindel aprovecha este leitmotiv audiovisual de la distancia que genera la profundidad de campo del encuadre que tiene un correlato en la distancia que hay entre el mundo de los beneficiados por el sistema y los que lo padecen (*captura 23 y 24*).


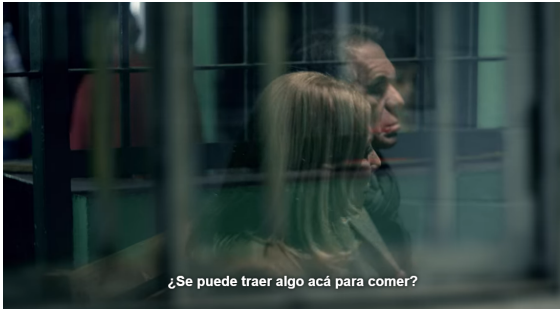
	
<p style="text-align: center;"><i>captura 23</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>captura 24</i></p>

Schindel aprovecha los créditos iniciales para presentarnos a su protagonista Alicia, una señora de clase alta que vive en uno de los barrios más caros de Buenos Aires, toma el té con sus amigas mientras vemos fotos de su marido Ignacio, su hijo Daniel y varias imágenes religiosas católicas entre las fotos familiares (*captura 25*). Nos enteramos que Alicia es abuela pero que no ve hace mucho a su nieto porque su hijo está preso.

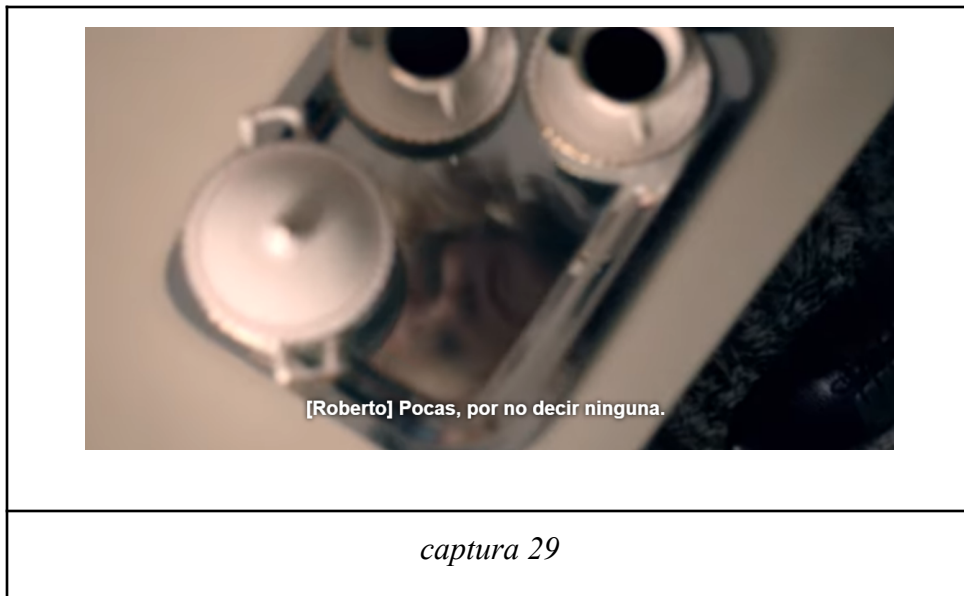
Otro leitmotiv audiovisual que Schindel repite en su puesta en escena es un plano detalle a algún objeto material de consumo (como vemos aquí debajo el reflejo de Alicia en el plato de la torta cheesecake en la *captura 26*) que nos devuelve un reflejo del fuera de campo de Alicia, la vemos invertida y además nos cambia la angulación de su imagen como si estuviese en una especie de ángulo picado invertido. Alicia se ve reflejada en sus objetos materiales de lujo, pero no se encuentra.

	
<p><i>captura 25</i></p>	<p><i>captura 26</i></p>

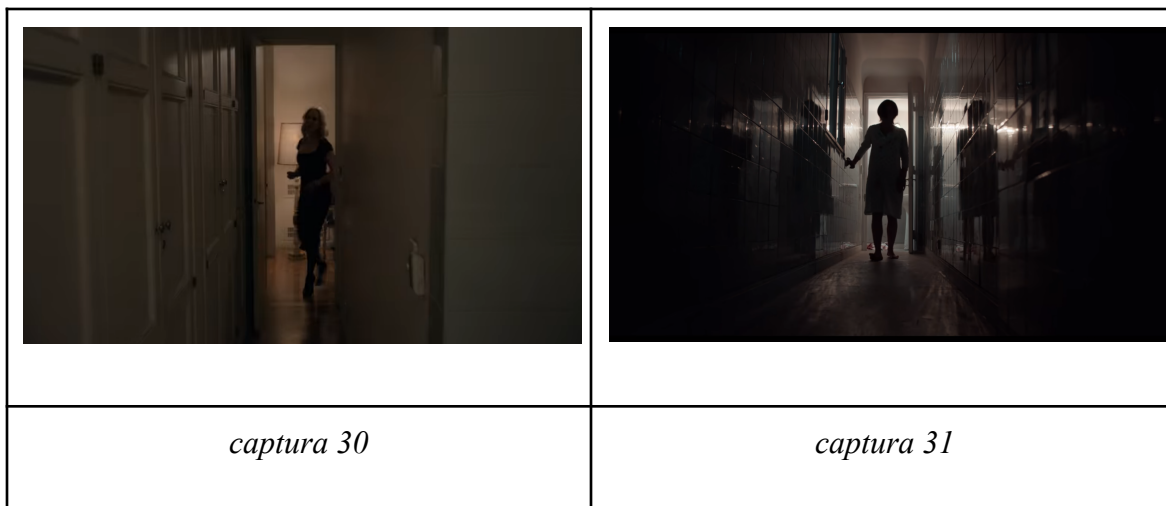
Inmediatamente nos enteramos de que, a pesar de no ver a su nieto, Alicia le da una mano a Gladys, la empleada, con la crianza de su hijo a quien trata como si fuese su nieto (*captura 27*). Luego Alicia e Ignacio visitan a Daniel en la cárcel y ahí nos enteramos que su ex lo acusó de violencia de género (*captura 28*).

	
<p><i>captura 27</i></p>	<p><i>captura 28</i></p>

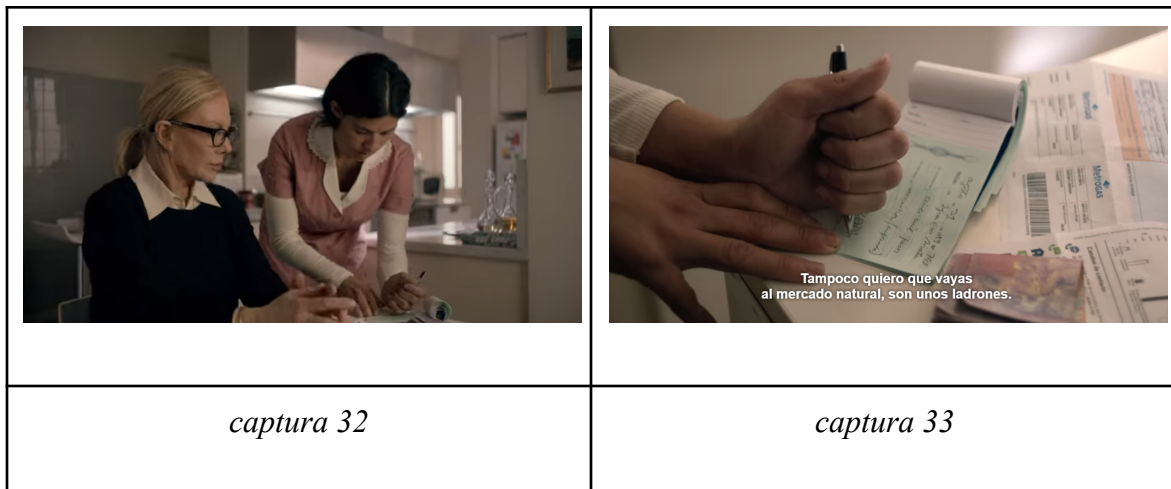
De regreso al hogar de Alicia, charlan con un abogado para sacar a Daniel de la cárcel, pero la situación no es tan simple. Mientras toman café la vemos a Alicia reflejada en la bandeja de plata (*captura 29*) como ya la habíamos visto anteriormente (en la *captura 26*). Luego retoma la historia de Gladys, donde nos enteramos que vino de Colonia Aurora en Misiones y que no recuerda su número de DNI teniendo cierto paralelismo con la situación de Hermógenes y su mujer, también llamada Gladys al venir de Santiago del Estero.



En pleno contraste entre la vida de Alicia y la de Gladys, Schindel utiliza la profundidad de campo y las siluetas en la oscuridad para retratar dos vidas completamente distintas. Alicia se prepara para asistir a una fiesta mientras (*captura 30*) Gladys debe afrontar las consecuencias de una violación (*captura 31*).




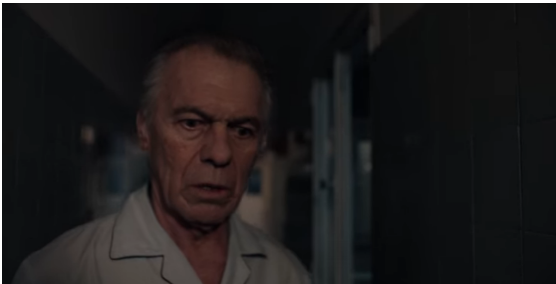
Schindel muestra como Alicia y su marido se aprovechan del analfabetismo de Gladys para explotarla laboralmente (como Latuada lo hacía con Hermógenes). En las *capturas 32 y 33* podemos ver como tienen a su empleada en negro (ya que no tiene recibo de sueldo, sino que firma un simple talón de pagaré). En un plano detalle vemos como Gladys apenas sabe agarrar la lapicera lo que demuestra falta de escolarización.





En la primera mitad de la película, Alicia cruza el límite de la legalidad al lograr conseguir que un abogado con unos honorarios muy altos obtenga el expediente que incrimina a su hijo Daniel logrando que lo liberen de la cárcel. Es interesante la puesta que arma Schindel del abogado con el palacio de Tribunales de fondo mientras se cocina un negociado ilegal en su despacho (*captura 34*).




El otro leitmotiv audiovisual que se repite en el film es la imagen de Gladys caminando por un pasillo oscuro (*captura 35*). La tercera vez que aparece se revela el misterio: con un primer plano de Ignacio sorprendido por lo que queda en el fuera de campo: el asesinato que ha cometido Gladys contra su bebé recién nacido (*captura 36*).

	
<p><i>captura 35</i></p>	<p><i>captura 36</i></p>

En la segunda parte del film Alicia comienza la otra lucha por la tenencia del primer hijo de Gladys ya que ella está en la cárcel ahora. En la *captura 37* vemos como se repite por última vez el primer plano de Alicia reflejada sobre el vidrio de la mesa del jardín privado al que mandaban al nene mientras la directora le anuncia que después del escándalo lo mejor es que lo envíe a otro jardín. Alicia ya no se refleja sobre sus posesiones materiales sino sobre las de la institución escolar. Alicia e Ignacio entran en conflicto y se separan por todo el dinero utilizado para salvar a Daniel de la cárcel. Alicia se muda a un departamento más pequeño en un barrio más humilde. En la *captura 38* podemos ver a Alicia en el suelo de su primer departamento mientras hace la mudanza llorando sobre una pieza de la vajilla cara que se acaba de romper: algo más se ha roto en ella.

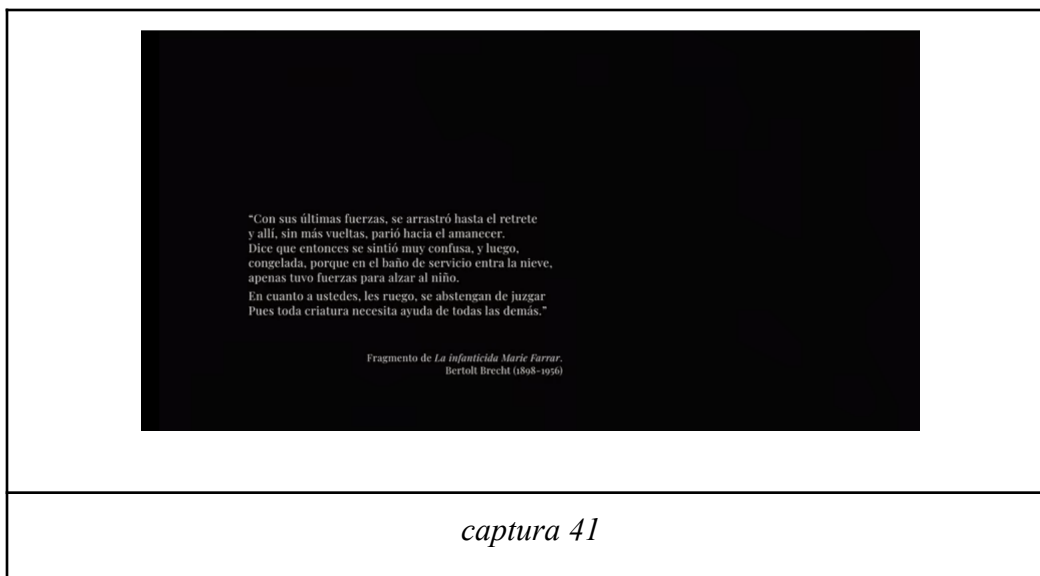
	
<p><i>captura 37</i></p>	<p><i>captura 38</i></p>

La justicia falla en contra de Gladys y Alicia logra la tenencia del primer hijo de ella. Ambos se mudan al nuevo departamento. En una visita a la cárcel Gladys le cuenta la verdad a Alicia, el bebé recién nacido era producto de una violación y el violador era su hijo Daniel. Alicia horrorizada cambia completamente su mirada, toma el expediente que tanto dinero le costó sacar de la justicia y se lo entrega a la ex mujer de Daniel para que pueda finalmente meterlo en la cárcel.

	
<p><i>captura 39</i></p>	<p><i>captura 40</i></p>

Schindel decide terminar el film nuevamente con una placa (*captura 41*); en este caso citando un fragmento de “*La Infanticida Marie Farrar*” poema escrito por el alemán Bertolt Brecht. El autor luego de haber leído la noticia sobre como una joven raquítica y huérfana termina asesinando a su bebé, decide dedicarle un poema para advertir a la

opinión pública general que no vaya rápido a juzgar a la madre, ya que ella padecía condiciones sociales terribles y, la falta de acceso al aborto legal y gratuito la llevaron a tomar la decisión más extrema. En la entrevista personal que mantuve con Schindel me comentó que este poema le llegó a sus manos luego del rodaje de la película y sintió que era el cierre perfecto para mostrarle al público que no juzgue tan rápido a los personajes y se dé la oportunidad de conocerlos más a fondo.



Volviendo sobre las características del thriller vemos nuevamente cómo este film no es protagonizado por un detective como en el cine *noir* sino por un personaje que en parte es testigo de los crímenes de los demás, Alicia es una señora bien de clase alta no una agente de la policía. A través del arco dramático de su personaje vemos cómo su mirada social va cambiando a través de los hechos que hacen tambalear su estabilidad no sólo económica, sino también emocional, tal cual como ocurre en el thriller clásico. Asimismo, podemos pensar en Alicia como una especie de “falso culpable hitchcockiano” ya que, aunque ella no haya cometido ningún crimen, tiene cierta responsabilidad sobre los hechos ocurridos a su alrededor. En cuanto a la cantidad de suspenso mencionada por el especialista Rick Altman, “Crímenes de Familia” tiene mayor cantidad de intriga que sus films anteriores ya que no sabemos bien qué ocurrió en ese pasillo oscuro hasta casi la última parte de la película.

Si aplicamos los conceptos del thriller de Martin Rubin, vemos como respeta el criterio de *Tiempo Verbal* siendo un relato en tiempo presente, lo cual nos lleva a preguntarnos por el futuro de Gladys. El criterio de *Probabilidad* también corresponde, ya que los obstáculos que se presentan a la protagonista conllevan a que le cuesta alcanzar su objetivo y es interesante notar cómo el mismo cambia: en un principio quiere lograr la libertad de su hijo Daniel pero una vez que sabe la verdad de lo que él hizo, lo quiere preso. En cuanto al criterio de *Conocimiento* aquí tanto protagonista como público manejamos más o menos la misma información. Por último, el criterio de *Identificación* o *factor moral*, se puede aplicar por un lado a Alicia con su posición social acomodada y su ignorancia sobre los hechos ocurridos, pero aquí también lo podemos aplicar al personaje de Gladys que debido a su falta de educación y nulo acceso a las posibilidades que otros sí tuvieron, la llevan a cometer un delito terrible. Como en el caso de Hermógenes, no justificamos su accionar como público, pero entendemos las circunstancias. Estos mencionados nos llevan a ver que aquí también Schindel es capaz de manejar la estructura del thriller, pero con una mirada puesta en el cine social como objetivo principal y en primer plano. Asimismo, como en todo thriller, el crimen irrumpe en la vida cotidiana de estos personajes cambiándola para siempre. Como afirma Patterson, la vulnerabilidad es un rasgo característico tanto de Hermógenes como de Gladys y esto los lleva tanto a ellos como al público que mire sus films a sufrir junto a ellos en una identificación típica del género. Hermógenes y Gladys son “*el sujeto colectivo*” (García Escudero, 1958, p.157) del cine soviético: como afirma Pudovkin son el reflejo de lo colectivo en lo individual representando clases sociales vulnerables más que individualidades.

CONCLUSIÓN

Tras el análisis expuesto, la evidencia presentada nos lleva a ciertas conclusiones. Por un lado, Sebastián Schindel desde sus inicios en el documental nos muestra un interés por el cine social: desde “Rerum Novarum” su ópera prima donde explora las consecuencias del neoliberalismo de los 90’s en Villa Flandria hasta “Que Sea Rock”, pieza de no ficción sobre el rock nacional que resalta el contexto social de la situación de la Argentina post crisis del 2001. Como afirma el especialista García Escudero: “*el cine social es el cine de los valores sociales que se ocupa de criticar las estructuras económicas*” (García Escudero, 1958, p 26).

Por otro lado, cuando el realizador se adentra en la ficción no abandona el cine social pero si lo fusiona con el género del thriller. Tanto en “El Patrón: Radiografía de un Crimen” como en “Crímenes de Familia”, Schindel retrata protagonistas con la vulnerabilidad como rasgo distintivo del héroe arquetípico del thriller como afirma el especialista en género, James Patterson.⁴⁰ Ambos films carecen de una figura central de un detective siguiendo el modelo de Charles Derry⁴¹ y, aunque tanto Hermógenes en “El Patrón: Radiografía de un Crimen” como Gladys en “Crímenes de Familia” no sean inocentes, podemos concluir que no son criminales profesionales siguiendo el modelo del “falso culpable” Hitchcockiano. Schindel nos lleva a conocer el duro contexto social, tanto de Hermógenes como de Gladys, para que como público intentemos entender la perspectiva moral de estos personajes siguiendo tanto las ideas del especialista en género Jerry Palmer⁴² y el “*factor moral*” del crítico Noel Carroll⁴³.

⁴⁰ Patterson, J. (2006) *Thriller*. Ontario, Canadá: MIRA Books.

⁴¹ Derry, C. (1988). *The suspense thriller: Films in the shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, N.C: McFarland.

⁴² Palmer, J. (1979). *Thrillers: Genesis and structure of a popular genre*. New York: St. Martin 's Press.

⁴³ Carroll N. (2001) *Beyond Aesthetics: The Paradox of Suspense*

A través de lo expuesto vemos como hay cierto paralelismo entre Hermógenes en “El Patrón: Radiografía de un Crimen” y Gladys en “Crímenes de Familia”, pero también podemos ver como Di Giovanni, el abogado de Hermógenes, y Alicia, la patrona de Gladys, terminan teniendo ciertos puntos en común: personajes que intentan entender el accionar de los que han perpetrado un crimen en un contexto tan complejo. Schindel crea estos personajes para que, como público, podamos identificarnos, sentir empatía por ellos y acompañarlos en su búsqueda por la verdad. A su vez, ambos films respetan los cinco criterios del thriller según Martin Rubin⁴⁴: *Tiempo Verbal* (¿será absuelto el protagonista?), *Duración* (la habilidad de Schindel en el tratamiento de las escenas), *Probabilidad* (la verosimilitud de las historias ambas inspiradas en casos reales), *Conocimiento* (cuanta información manejan público y personaje) e *Identificación* (lograr la empatía del público a través del factor moral antes mencionado).

A pesar de haber elegido el thriller como género para explorar sus ficciones, tanto en “El Patrón: Radiografía de un Crimen” como en “Crímenes de Familia”, Schindel toma la perspectiva de la clase obrera como afirma García Escudero⁴⁵: “*cuando el cine pretende sustituir una normalidad injusta ese cine es evidentemente social*”. Al igual que el realizador inglés Chaplin, Schindel logra hacer un buen balance entre su objetivo (el cine social) y el medio empleado (en este caso: el thriller). El público va al cine a entretenerse con el suspenso y la intriga, pero termina yéndose con un mensaje movilizador. Para Schindel el “*demonio social*” es el sistema injusto que barre con estas historias. Siguiendo la tradición de los directores del neorrealismo italiano, Schindel retrata casos reales que están ocurriendo hoy y, como sociedad, decidimos mirar para otro lado. Citando las palabras del gran Jean Vigo, Schindel nos invita a mirar: “*una sociedad abandonada a sí misma hasta darnos náuseas para hacernos cómplices de una solución revolucionaria*”.⁴⁶

⁴⁴ Rubin, M. (1999). *Thrillers: Genres in American Cinema*. Cambridge : Cambridge University Press.

⁴⁵ García Escudero, J.M. (1958) *El Cine Social*. Barcelona: Taurus Ediciones.

⁴⁶ Jean Vigo, “*Un Chien Andalou,*” *Vers un Cinéma Social*, trans. Marianne Alexander, 1930, reprinted in *L’Age d’Or and Un Chien Andalou*, Lorimer Publishing, 1968, p.81

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar G., (2006) *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos: Buenos Aires
- Altman, R., & British Film Institute. (2000). *Film/genre*. London: BFI Pub.
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin Books.
- Bleiler, D. (2013). *TLA Film and Video Guide 2000–2001: The Discerning Film Lover's Guide*. St. Martin 's Press.
- Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.). (1996). *Post-theory: Reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Carroll N. (2001) *Beyond Aesthetics: The Paradox of Suspense*.
- Cook, M. (1993). *French Culture Since 1945*. London: Longman. p. 86
- Cook, P., & In Bernink, M. (1999). *The cinema book*. London: BFI Pub.
- Derry, C. (1988). *The suspense thriller: Films in the shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, N.C: McFarland.
- Faretta, A. (2005). *El Concepto del Cine*. Djaen.
- Solanas F. & Getino O., "*Hacia un Tercer Cine*" editado por Bill Nichols, Berkeley: University of California Press 1976, pp 44–64
- García Escudero, J.M. (1958) *El Cine Social*. Barcelona: Taurus Ediciones.
- Gelderblom, P. (01 de septiembre de 2008) *The Plausibles: The Problems of Make-Believe in the Age of Reason*. Slant Magazine.
<https://www.slantmagazine.com/film/the-plausibles-the-problems-of-make-believe-in-the-age-of-reason/>
- Getino, O. (2016). *Cine Argentino: Entre lo Posible y lo Deseable*. Ediciones Ciccus.
- Gubern, R. (2014). *Historia del Cine*. Barcelona: Anagrama.
- Gottlieb, S. (Ed.). (1995). *Hitchcock on Hitchcock, Volume 1: Selected Writings and Interviews*. University of California Press.

- Gooneratne, A. R., & Dissanayake, W. (2003). *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge.
- Giannetti, L. D., & Leach, J. (2008). *Understanding movies*. Toronto: Pearson Prentice Hall.
- Jean Vigo, “*Un Chien Andalou*,” *Vers un Cinéma Social*, trans. Marianne Alexander, 1930, reprinted in *L’Age d’Or and Un Chien Andalou*, Lorimer Publishing, 1968, p.81
- Langford, B. (2005). *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburgh: Edinburgh University.
- Monaco, J. (1977). *How to read a film: The art, technology, language, history, and theory of film and media*. New York: Oxford University Press.
- Neupert, R. J. (2007). *A history of the French new wave cinema*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Nowell-Smith, G. (1996). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Palmer, J. (1979). *Thrillers: Genesis and structure of a popular genre*. New York: St. Martin's Press.
- Patterson, J. (2006) *Thriller*. Ontario, Canadá: MIRA Books.
- Peña, F. (2012). *Cien Años de Cine Argentino*. Editorial Biblos.
- Rosen, P. (Ed.). (1986). *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader*. New York: Columbia University Press.
- Rubin, M. (1999). *Thrillers: Genres in American Cinema*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Sapere, P. (2019). *Buenos Aires Rojo Sangre: 20 Años de Cine, Hemoglobina y Autogestión*. BARS.
- Sarris, A. (1968). *The American cinema: Directors and directions, 1929-1968*. New York: E.P. Dutton & Co.
- Stam, R. (2000). *Teorías del Cine: Una Introducción*. Malden, MA: Blackwell.