

**Nadar de noche. Mito
y realidad en *Mañana
Siesta Tarde Noche*
(Bellocchio, 2011)**
Swim at night. Myth
and reality in *Mañana
Siesta Tarde Noche*
(Bellocchio, 2011)

MAURO HORACIO FIGUEREDO

Universidad Nacional de Misiones. Misiones, Argentina.

maurofigueredo.cc@gmail.com

Recibido: 21 de agosto de 2023

Aceptado: 13 de noviembre de 2023

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO VII - VOL. II. - DICIEMBRE 2023

PÁGINAS 37-54 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo general configurar una constelación de aspectos estéticos sobresalientes de la miniserie audiovisual *Mañana siesta tarde noche*, de Diego Bellocchio, con el propósito de releer la articulación entre mitología y terror desde la dimensión semiótica de lo real. Es decir, como modalidad estética para comprender la compleja relación entre el género/formato audiovisual y “la realidad”; sus fronteras y dis/continuidades dinámicas e inestables; su contigüidad semiótica -infinita- entre los signos y lo real.

Palabras clave: MONSTRUOSIDAD-REALISMO-MITOLOGÍA

Abstract: This paper has as a general objective to configure a constellation of outstanding aesthetic aspects of the audiovisual miniseries *Mañana siesta tarde noche* by Diego Bellocchio, with the purpose of rereading the articulation between mythology and terror from the semiotic dimension of the real. That is to say as an aesthetic modality to understand the complex relationship between the audiovisual genre/format and "reality"; its dynamic and unstable borders and dis/continuities; its semiotic contiguity -infinite- between signs and the real.

Keywords: MONSTROSITY- REALISM- MITHOLOGY

Los bordes de lo real

Roland Barthes (2011), en *El placer del texto*, ha dicho que lo que más le gusta de un texto es aquello que lo obliga a levantar la cabeza y pensar en otra cosa; como si el sentido no solo se plegara a las formas/entramado del universo diegético sino que se conectara con otras dimensiones: otros textos, la política, la cultura, la sociedad, la vida cotidiana. Como si esta operatoria barthesiana nos enseñara a jugar con los sentidos del borde, al margen, tal como lo hacía Foucault (2021) en su impresionante *lectura* de “Las meninas”. Entonces, es dado pensar *más allá* del sentido instituido e instituyente fijado por el encuadre (Gardies, 2015, p. 31); establecer, más bien, un territorio dialógico con lo que sucede *más allá* de la cuarta pared; poner en tensión, acaso, la dinámica campo/fuera de campo como modalidades estéticas de sentido en relación con el mundo factual.

Desde luego, como opina Mabel Tassara (2018, p. 25), resulta problemático pensar las dimensiones de un campo con las categorías teóricas del otro -lo real con lo audiovisual, y viceversa-. Sin embargo, quizás sea en ese *entremedio dialógico*, habitado por el mito y su teratología, el territorio en el que el espacio diegético de representación susurra signos que se corresponden sólo de manera *indirecta* con aquello que delimita el mundo base.

Justamente, ¿el monstruo, dada su naturaleza liminal -hecho de ensamblajes y mestizajes-, es el articulador no solo del universo del miedo, sino del reparto de lo sensible del mundo (Rancière, 2011)? ¿No sería lo mitológico un mecanismo semiótico para cuestionar el *statu quo*? ¿En qué orden de cosas este universo diegético funciona *performativamente* sobre el eterno retorno de la precariedad? ¿Es el horror uno de los géneros más dúctiles del universo simbólico debido a la multiplicidad de receptores a los que apunta o a las lecturas que se propone transmitir?

Para abordar esta problemática es necesario destacar que el texto *El monstruo como máquina de guerra* (2017), de Mabel Moraña, es el disparador y el eje vertebrador de algunas de estas reflexiones. Sobre todo porque la autora posiciona al monstruo “como dispositivo epistémico: en su singularidad como artefacto cultural, en su virtualidad ideológica y en su ubicuidad política” (Moraña, 2017, p. 22), por ende “como una constelación de sentidos” tensionados dialécticamente entre campos de manera “fragmentaria y polémica” (íbidem, 2017, p. 22).

Dicho esto, tal vez este texto no abarque distintas dimensiones conceptuales del monstruo/lo monstruoso ni tampoco se centre exclusivamente en una crítica de dispositivos estéticos de *miniseries web* como una nomenclatura de rasgos diferenciales. Pero sí lo es como búsqueda y como apuesta a *toparse*, en su entramado estético, con los puntos de partida para repensar algunas dinámicas socioculturales de lo real (cfr. Mizrahi, 2011, p. 14)¹.

¹Como sostienen Gruning-García (2018, p. 2), habría un punto de sutura “de lo visual con la experiencia social” a partir de lo imaginal que converge en el espacio diegético; lo vivenciado y experimentado devienen sociedad e imagen.

Esquirlas de lo real: entre el mito y la realidad

“Quien lucha con monstruos, cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando mirás largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti” (Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y el mal*)

Mircea Eliade (1992, pp. 3-4) señala dos dimensiones desde las que podría pensarse el concepto de mito. La primera de ellas se refiere a la inventiva, a la ficción, al hiato que separa el *mythos* del *logos*. Pero por sobre esta capa, en el siglo XIX, viene a sumarse una segunda: lo mitológico surge a partir de un hecho *verdadero*, tiene una historia sagrada que siempre se *reitera* en forma de enseñanza (íbidem, 1992, p. 4). En esta última apreciación, Eliade articula las dimensiones de lo cosmológico y lo etiológico con las cronotopías del acontecimiento.

Por otra parte, si el mito es un metalenguaje, es decir un sistema semiológico que permite construir, a partir de lo “existente”, un lenguaje de segundo orden (Barthes, 2017, p. 225), entonces, lo *monstruoso* que habita en el mito es “representado en segunda potencia” (Moraña, 2017, p. 21). En esta segunda potencia podría encontrarse su espesor, su densidad, ya que al ofrecerse como *habla* sus dimensiones son históricas y polifónicas.

Es destacable que todos los capítulos de la *miniserie web Mañana siesta tarde noche*² (Bellocchio, 2011) son autoconclusivos y en cada uno de ellos se narra algún aspecto de la mitología del NEA en un cronotopo determinado. Poseen una estructura coral, en consecuencia, los diversos cruces narrativos ponen en paralelo con la línea dramática principal otras tramas secundarias que a su vez esconden distintas simbolicidades.

40



Imagen 1
Frame

² De aquí en más utilizaremos la siguiente nomenclatura: *MSTN*, para referirnos a la serie.

En este orden de cosas, *MSTN* configura su universo diegético a partir del mestizaje genérico, esto es, entre el acervo cultural de la mitología del NEA y el horror. Nos propone, desde una suerte de continuidad con las bases culturales de los mitos una semiosis de lo *aterrador* -algo que, de alguna manera, ya se encuentra en el sustrato de las estructuras narrativas mitológicas de la región (Pombero, Caá-Porá, Manguruyú, etc.)- pero que el horror reelabora en un pacto de lectura (en este caso de recepción visual) que difiere de la mitología pues se encarna en la realidad factual (Moraña, 2017, p. 22).

Por tanto, si la serie se cifra en la dialogía horror/mitología, algunas cuestiones se desprenden de aquí: el género/formato, la incursión postmoderna del pastiche o de subgéneros de la industria cultural como el *gore* o *slasher* (Arévalos, 2022, p. 189). Sin embargo, a nosotros nos preocupan aquellas otras en las que en el marco de las dimensiones del mito la miniserie se abre, como un tajo, hacia problemáticas socioculturales de larga data (los yerbales, la corrupción, la depredación de la biosfera, la diversidad sexual, la pandemia, los medios de comunicación) y se recombina, de manera lateral es cierto, con el monstruo/lo monstruoso. Sí, de alguna u otra forma se vuelve a los mitos, pero ya no con la prístina presencia de lo insondable de ese mundo otro, de esa especie de ligación con lo trascendente, sino como *segunda potencia* y como forma estética de lo indecible. De aquello que subyace silenciado por los dispositivos transmediáticos y los mecanismos biopolíticos de la opresión. Esto implica que la miniserie, dadas sus permanentes *desterritorializaciones* (Deleuze, 2002) configura una zona *limítrofe* al enfocar ciertas dimensiones socioculturales de la precariedad -“situaciones en las que políticamente se maximiza la vulnerabilidad y se quiebran las redes sociales y económicas” (Butler, 2017, p. 32)-. De este modo habilita *otros territorios* (Foucault) de lectura en las que aparece lo real como trauma (Foster), como falta (Lacan) y como resto (Butler).

Sostenemos que a partir de los lineamientos del género del horror se despliegan una serie de signos de lo real. Estos signos habitan, como es lógico en cuanto al género, en el reino del miedo y por fuera del universo de lo fáctico. Sin embargo, indefectiblemente vuelven a él en forma de cuestión, de pregunta y de relectura. Lo real relumbra en ellas como si su remanente minara el mundo que habitamos y lo tornara hostil y monstruoso; como si al escarbar en su costra nos diéramos cuenta, de repente, que lo monstruoso estaría tanto en el monstruo como fuera de él, y se ligara al capital, a la corrupción, a ese semblante que efectiviza lo real en el mundo: la desigualdad (Badiou, 2016, p. 34).

El monstruo, dada su naturaleza intersticial, es la cifra que condensa y canaliza ese *real traumático* (Foster, 2001; Speranza, 2005) ya que horada el discurso mitológico como una anomalía paranormal, como una advertencia didáctico-moralizante y lo conecta con los *afectos* silenciados del orden de lo comunitario. Esto también implica que somos tocados por esas escenas, por su particular estructura narrativa. Somos interpelados por ellas y forman parte de

la discursividad de pasillo, de lo que se habla con bronca y sumisión, de lo que se esconde detrás del dialecto (“así nomá é”/la “pichadura”) que nos caracteriza frente a un régimen que cada vez estamos más lejos de poder modificar (Bauman, 2012, p. 269). La imagen de esquiras que utilizamos como subtítulo de este apartado sería análoga al *punctum* barthesiano pues hace alusión al daño físico; a eso que desgarrar el tejido de nuestra piel, que nos impacta performativamente porque sabemos muy bien de dónde proviene.

Ahora bien, lo primero que intentaremos realizar en este apartado es una descripción, muy general por cierto, de ciertas escenas peculiares y, a partir de allí, recorreremos algunas dimensiones estéticas de la territorialidad semiótica que proponen en relación con lo real. La hipótesis que buscamos sostener es que en cada uno de los relatos que veremos a continuación la realidad aparece como manchas de aceite, y que en cada una de ellas se establecen distintas formas de conexión con un referente, pero no un referente explícito, manifestado, sino más bien *repetido* (Foster, 2001, p. 131).

Dicho de otro modo, el peso de lo monstruoso y lo fantasmal que anida en la mitología hace que el monstruo se destaque:

...como dispositivo cultural orientado hacia una interrupción productiva de los discursos dominantes y de las categorías que lo rigen. (...) el monstruo revela en la realidad lo que los ideogramas de la racionalidad occidental han obnubilado, creando un campo de significaciones que desnaturaliza el mundo conocido sometiéndolo a otras lógicas, poniendo a prueba su umbral de tolerancia, desfamiliarizándolo (Moraña, 2017, p. 23).

42

Desfamiliarizar el orden de la razón y poner en jaque los discursos e imaginarios sociales hegemónicos, desde nuestra perspectiva, implica pensar lo real como una discontinuidad en el orden de lo estético. Territorio semiótico éste en el que lo monstruoso es indagado a partir de su liminalidad, es decir, como dispositivo dúctil para establecer conexiones, desvíos, correlatos y líneas de fuga del horror y como canalizador de la falta.

Instantáneas de lo real

Uno. Comencemos con un capítulo que reúne algunas de las características fundamentales de la hipótesis antes mencionada. “El rey del Paraná”³ (capítulo 3 -06:36 hs.-) comienza con la búsqueda de una noticia. Dos periodistas se adentran al río con un bote precario para cubrir “Una semana de pesca”. Su propia impericia los lleva a perderse en los meandros del Paraná. Ya entrada la noche y desesperados dan con una embarcación. Les dicen que están muy lejos de la noticia que quieren cubrir, pero que pueden subirse a su embarcación y que los ayudarán. En el bote, no obstante, todo se sale de control.

Es aquí donde lo *espeluznante* se nutre de la noche, del río, y de la situación de desguarnecimiento frente a un grupo de hombres alcoholizados y dispuestos a todo. Podríamos decir que hay algo donde no debería haber nada, el Manguruyú/el grupo de pescadores y, a la vez, no hay nada donde debería haber algo: la semana de pesca/la costa/prefectura (Fisher, 2021, p. 11). Y esa ausencia es un indicador de lo raro y lo espeluznante. Y ese algo, esa sensación de no poder hacer nada frente al abuso sexual inminente en una embarcación en el medio del río y de la violencia acumulada es el rostro patente del horror. Es en ese instante donde aparece el Manguruyú y en un concierto de sangre mutila todos los cuerpos (periodistas incluidos).

Esta escena es narrada desde una estrategia clave: una cámara queda tirada en el suelo y registra el acontecimiento. Es un ojo técnico, maquínico, despersonalizado, sin sujeto. Registra fragmentariamente lo que sucede, en tanto los gritos de los tripulantes codifican esa presencia inconmensurable que desafía el orden de lo natural. El encuadre de lo que nos es dado a ver, desde la posición de la cámara, se va moviendo con las corridas de los tripulantes por eso transforma el espacio diegético en algo fragmentario, borroso y salpicado de sangre. ¿Qué podemos ver? El efecto de los variados encuadres otorga a esta escena una sensación de retazos dispersos, lo cual acentúa el horror pues intuimos que en el fuera de campo se encuentra el Manguruyú, aunque no lo podamos ver; aunque su presencia se codifique solo como sonido y como refracción en una de las ventanas de la embarcación.



Imagen 2
Cap. 3, Captura de pantalla.

³ "Pez de gran porte, aparece como un ser mitad hombre y mitad pez. Cuida con ira el río de vándalos y desafía a los pescadores" (Placa de inicio del capítulo).

Si, como dice Mabel Moraña (2017, p. 34), “todo monstruo es un montaje” de partes diversas y que “su aparición se completa con las secuencias que lo siguen”, entonces, en estas secuencias podrían leerse múltiples elementos en los que se vislumbran los estatutos de lo real. Primero, como vimos, el abuso sexual y la violencia. Segundo, el uso de las *fake news* como estratagema periodística de larga data pero más profusamente en el mundo contemporáneo de las redes sociales. De hecho, el director del canal local lo dice explícitamente: “Poneme a esa chica linda del móvil a trabajar en el costado sobrenatural de la historia. Tiene que haber un monstruo así la gente habla al pedo”. La sociedad de la información es análoga a un discurso sin fondo, sin experiencia, sin peso (Benjamin, 2019, p. 232). Es el discurrir por el discurrir mismo. Es un hueco en lo real. El relato de la prensa local opera a partir de la hipérbole del monstruo, del melodrama por el duelo de los periodistas asesinados y del pedido de los familiares por aquellos que estaban en la embarcación. Las discursividades mediáticas instauran ese juego de reconfiguración de la realidad, ya que en su afán de espectacularidad se pierden en lo fantasmático de las *fake news*. Tanto las *fake news* como las *shitstorms*, tienen un cierto potencial para alcanzar y tocar al espectador, pero en el sentido negativo del término (Han, 2019, p. 29). Refundan un orden social que se encuentra por fuera de lo real en sí en virtud de lo recombinante del simulacro (Berardi, 2019, pp. 168-9).



Imagen 3
Cap. 3, Captura de pantalla.

Por otra parte, científicos del Conicet se adentran en la selva misionera en la búsqueda de posibles mutaciones que corroborarían lo arcaico sobreviviendo a las sombras de territorios inexplorados de la región selvática. Si una mutación se produce en permanente contacto con el ambiente, entonces, el agente mutágeno implica una relación con otro agente químico o biológico que altera su información genética. Esto segrega indicios que podrían llevarnos a una biosfera depredada por los químicos y agroquímicos y no al orden de lo natural que ostentan las narrativas publicitarias del turismo local. En efecto, aquí el monstruo (el Manguruyú) (de)muestra, a partir del relato de la ciencia, un ciclo biológico anómalo y perturbador, pues altera y transgrede las fronteras supuestamente fijas del equilibrio natural (Moraña, 2017, p. 37).

Podríamos, entonces, retomar la pregunta que lanzáramos párrafos atrás, pero darle una pequeña vuelta de tuerca: ¿Qué se nos sugiere ver? Si lo monstruoso es un ensamble de piezas diversas en su morfología se sugieren posibles líneas de interpretación. En esas tres dimensiones (la embarcación, el canal de televisión y la investigación científica) el monstruo conecta con lo real. Instauro, así, una aporía estética, por ende, ética y política de la invisibilidad. En el universo diegético solo vemos las huellas del monstruo en los cuerpos mutilados; no obstante, percibimos el abuso sexual y la violencia como *afecto*. Tampoco, desde luego, podemos verlo en las noticias, porque en realidad no hay tal noticia. Solo es un discurso generado con el fin de movilizar el humo del capital. La otra dimensión, más concreta acaso, es el discurso científico. Pero como estos científicos también fenecen a manos del monstruo tampoco podremos saber los resultados de sus *papers*. Nada vemos y nada es real. Aun así tenemos una sensación de que hay *algo* allí donde no debería haber nada. De ahí en más estamos a un solo paso de las truculencias que fundan las visiones conspirativas y paranoicas de los tiempos contemporáneos.

Dos. El otro capítulo digno de atención es “Caá-Porá” (capítulo 7 -14:35 hs.-). Caá-Porá es una deidad protectora de los yerbales, sobre todo a aquellos que realizan la tarea. Es una deidad de los desfavorecidos, de la base superexplotada. La aparición de Caá-Porá nos muestra un rostro diferente al que veníamos observando en las anteriores apariciones de lo monstruoso ya que se presenta como una mujer muy bella que, en juegos de seducción, mata a cazadores furtivos y policías corruptos de las maneras más sanguinarias.



Imagen 4
Cap. 7, Captura de pantalla.

Estos cazadores tienen un acuerdo previo con un diputado para exportar especies exóticas al Brasil. Justamente, la segunda escena de este capítulo nos lleva a protestas frente a la Cámara de representantes de la ciudad de Posadas. Un grupo de activistas ambientales, liderados por un personaje peculiar, el Ninja, intenta hacer visible lo que hace décadas ocurre en la selva misionera: la destrucción de su biosfera. Esta escena se articula, intercaladamente, con el despacho de un diputado que intenta convencer -entre amenazas- a sus secretarios que lo saquen de ahí, mientras dialoga con empresarios brasileños por el tráfico de especies autóctonas y con los cazadores encargados de llevarlo adelante. Vemos, por el ojo de la cerradura, lo que está vedado, lo que funciona en el mundo interior de las redes de la política (la hegemonía terrateniente en Misiones y su centro de operaciones) ligada al capital, a los negocios. Las muertes perpetradas por Caá-Porá funcionan en cierto nivel semiótico como redención de la selva, no obstante el mecanismo de la corrupción señala lo real como falta; las redes de araña en las que arrancar una máscara implica toparse con otra y así sucesivamente, ya que “la corrupción es su ley íntima” (Badiou, 2016, p. 23) y, en consecuencia, si Caá Porá representa una fuerza positiva frente a la destrucción de la selva misionera resulta claro que la ley íntima del capital no puede ser desarmada.

Tres. En el capítulo 6 -00:25 hs.-, “Lobizón”, se recrea esta tradicional figura

que ha pasado, con el correr del tiempo, a formar parte de la teratología de la industria cultural. Lo interesante aquí está dado por una especie de turismo de caza humana. Ciertos baqueanos de la zona, conectados con adinerados del Brasil y de Alemania, prometen dinero a los muchachos del lugar para officiar de guías de caza cuando, en realidad, son ellos las presas. Sucede que uno de los muchachos es el séptimo hijo varón y, como dice la leyenda, en las noches de luna llena se transforma en Lobizón. Cuando se transforma en Lobizón deshace los cuerpos de los cazadores, por ende, invierte el patrón de la presa. El cambio de perspectiva está dado “...en el carácter salvaje e incontrolable del monstruo, para dejar de lado las aristas dramáticas que remiten a la idea del hombre enamorado y la irremediable maldición familiar” (Arévalos, 2022, p. 175).

Otra de las tramas se corresponde con el juicio al que es expuesto el sobreviviente de la masacre. El hermano de quién fuera, precisamente, el Lobizón. La indignación es total y el proceso judicial no sólo desnuda lo ineficiente del sistema penal sino también marca los dispositivos legales dispuestos hacia el castigo de las clases bajas, de la criminalización de la pobreza. De aquellos que no tienen voz y no pueden defenderse. Nada se dice de los cazadores de presas humanas (como una pesadilla distópica de Stephen King) ni de la ley de sumisión al capitalismo global/caníbal (Fraser, 2022) y que marcan las aristas de la intimidación y de la sumisión a lo real en el mundo: su desigualdad (Badiou, 2016, p. 17).

Cuatro. “Payé”⁴ (capítulo 2 -07:47 hs.-) nos cuenta una historia de crímenes, ritos y traiciones. Lo particular de este capítulo es que es narrado por un bizarro presentador televisivo, David Max. Max está presente en el cuadro de lo que nos es dado a ver. Mientras ocurren los hechos éstos son explicados por Max: los móviles, los engaños, los triángulos amorosos, la negación a la diversidad sexual y la violencia que padecen los protagonistas. Cabe mencionar que aquí se trata de una práctica cultural y que lo monstruoso implica despertar, acaso, esas fuerzas del orden de lo oscuro.

⁴ “Hechizo realizado por el curandero, hombre o mujer, para conquistar el corazón de alguien, evitar peligros, conseguir dinero o felicidad, curar o enfermar” (Placa de inicio del capítulo).



Imagen 5
Cap. 2, Captura de pantalla.

Max, dentro del campo diegético, nos cuenta su hipótesis. Nos dice que el padre, cuando descubre a su hija (Simone) junto a su amiga (Clara) en una situación sexual comprometida, automáticamente rompe esa relación con violencia. A escondidas, ellas siguen viéndose y se acercan a una curandera con la que realizan un payé, el cual consiste en enterrar algunas cosas cerca de la casa y que supuestamente les permitirán vivir libremente su relación. Los días recuperan su ritmo habitual y se van volviendo más laxos en los cuidados y en las persecuciones. Simone, quien está descubriendo su despertar sexual, experimenta con su empleada doméstica y es descubierta por Clara. Clara en un acto de furia no solo mata a su padre, sino que también mata a su empleada. Simone es encerrada en un neuropsiquiátrico y de Clara no volvemos a saber nada más.

El payé sería el dispositivo simbólico que pone en evidencia al opresor (el padre) quien representa la estructura patriarcal y la sexualidad binaria, y por ende, la imposibilidad, en esa estructura, de aceptar otros modos de vinculación. A su vez, el signo-payé no remite a la voz o al argumento en contra de esa estructura sino al reino desesperado del misterio de lo oculto, a su opacidad, a su silencio. El monstruo aquí es una estructura, una imposición biopolítica y el payé un rito, una metodología, que busca romper con aquello que se impone y aquello que funciona como forma de castigo, como normatividad.

Cinco. Para cerrar este apartado quisiéramos detenernos, de manera un tanto sumaria, en dos figuras clásicas de la mitología: el Yací-Yateré y el Pom-

bero (capítulo 1 -15:02 hs.- y 4 -00:03 hs.-, respectivamente). Dos seres/deidades/monstruos ambivalentes, dadores de oportunidades, pero también de muerte. Sin dudas, muchas veces tenemos dificultades para distinguirlos si no es a partir de ciertos rasgos descriptivos, pero lo concreto es que tanto el Pombero como el Yací-Yateré serían una especie de deidad protectora del monte y que habitan en los lindes de lo urbano.

Más allá de sus apariencias físicas peculiares que varían según los contextos de enunciación, de los objetos que portan (varas y sombreros), de las ofrendas que perciben (caña y cigarros), de los poderes que se les atribuyen, de las acciones que realizan (espíar, rapto a través de un juego de seducción y engaño, embarazar) o de los cronotopos que ocupan -la siesta/el monte- sus campos semánticos y narrativos son similares. Queriel, de hecho, describe al Pombero como una suerte de reescritura del Yací-Yateré (Zamboni, 2005, p. 25). Algunas de estas características podrían mantenerse más allá de las épocas, pero dado que su naturaleza es fundamentalmente transgresora siempre están dispuestos a cambiar su forma y sobrecargarse de otros sentidos a partir de los que se los reescribe o reinterpreta. Si bien el Pombero domina la escena del terror en los productos audiovisuales del NEA (Arévalos, 2022, p. 171) la miniserie ha decidido tomarlos por separado, diferenciándolos.

Ahora bien, en “Yací-Yateré” el horror viene dado por traspasar un umbral protegido (el monte) en un horario determinado (la siesta). En “Pombero”, en cambio, el horror tiene que ver más con la repetición: el personaje principal queda atrapado en una especie de *loop* que no puede desandar. En ambos relatos la aparición del monstruo transformará sustancialmente el mundo de los protagonistas. La estructura narrativa del Yací-Yateré es más bien clásica, y en el monte, el uso de la cámara subjetiva otorga verosimilitud al mito reflejando la expresión de espanto de los otros personajes (Arévalos, 2022, p. 172). El conflicto surge a partir de un objeto que tiene Ana, la hija de Juan, y que el loco Da Rosa y el propio Yací-Yateré desean.

Ante la supuesta desaparición de Ana se despliega una especie de cacería por el monte en busca del loco Da Rosa a quien se lo vio merodear la zona y de quien se cree es el raptor de la niña. La cacería es liderada por Juan, padre de la niña, y dos oficiales de policía. Como es de prever, esa cacería terminará muy mal y el Yací-Yateré desmembrará los cuerpos de aquellos que osaron traspasar el umbral (un oficial, Rosendo -el jardinero- y Juan).

El Yací-Yateré no tocará ni a la niña ni al loco Da Rosa, como si un aura de inocencia los protegiera. Finalmente, el loco Da Rosa morirá a manos de uno de los oficiales de policía. Desde luego que no se pregunta, no se indaga, se arresta o se investiga, sino que se da por descontado que éste es el culpable del rapto y de las ulteriores muertes. Entonces el oficial lo asesina a sangre fría. Misteriosamente la niña aparece luego en la casa.

El accionar del monstruo se equipara al accionar policial ya que ambos actúan por normas y estructuras. Ambos son ciegos en sus arrestos de violencia

⁵ “Considero que, en lo que concierne al abordaje de la naturaleza, en estos films predomina una postura ambivalente del hombre ante el espacio, que va de la fascinación al horror, principalmente en las regiones en donde el bosque (Patagonia) o la selva (NEA) ocupan un lugar central del paisaje cotidiano” (Arévalos, 2022, p. 166).

extrema, y ambos tratan con brutalidad el desvío de la norma. El Yací-Yateré sigue la norma inmemorial que lo encarna como protector de un umbral. Mensaje cifrado y altamente difundido en el NEA debido a la peligrosidad de esos territorios⁵. La policía y Juan rompen ese equilibrio y son castigados. Pero el que recibe el castigo del orden de lo humano es el Loco Da Rosa, porque sobre él pesaba el rótulo del anormal, del diferente. Las dos líneas funcionan como un quiasmo y se reflejan mutuamente como en un juego de espejos.

El Pombero, en cambio, es narrado desde el juego de montaje entre *flashback*-presente-*flashforward*. Presenta ciertas analogías con *Overlock*, *El resplandor* (Kubrick, 1980), pues nos muestra esa especie de territorio fantástico que suspende las leyes del mundo factual al operar con una serie de fantasmagorías, delirios y paranoias. En *Overlock* nunca sabemos exactamente qué es real.

Juan, llega junto a María a un pueblo alejado de la capital para hacerse cargo de una herencia de un familiar que está encerrado en un neuropsiquiátrico. Se detienen en un almacén con el objetivo de obtener información sobre algún albergue en el que puedan pasar la noche. Ni bien Juan *ingresa* se asusta por la intempestiva aparición del almacenero que sale abruptamente detrás de unas cajas de manera un tanto ridícula (el homenaje al *gag* típico del horror de los 80'). Suena el teléfono y nadie lo atiende ("¿No lo va a atender? -le pregunta al almacenero). Su índice, que podría ser el de la incertidumbre, de la espera, del sobresalto, o el de la urgencia, aquí solo son huellas que se despliegan en el vacío. El sonido que fluye refuerza la idea de que este es un escenario montado con el objetivo de que se repitan ciertos acontecimientos; como si, al ingresar a otra *semiosfera*, se empezara a quebrar la geometría euclidiana del sentido común.

Casi en el mismo instante, un sujeto enmascarado también hace su aparición en la escena para recoger unas provistas (entre las que se encuentran los signos del mito: caña y cigarros). Cuando Juan mira de reojo al almacenero y al sujeto que acaba de ingresar, mira también hacia donde está su auto en el que lo acompaña María pero no ve a nadie. Pero ésta vuelve aparecer apenas el sujeto enmascarado abandona el recinto. Esa súbita desaparición señala una interrupción de lo que ve el protagonista, es un indicio acaso de que lo único que lo ata al mundo base, María, está a punto de desvanecerse. Ese enmascarado que acaba de ingresar es Stephen Miller⁶ quien se dedica a escribir acerca del Pombero. Juan no sabe que Miller es su yo del futuro y lo que leerá, a raíz de un encuentro fortuito con el libro de Miller en una estación de servicio, será su propia historia.

⁶ Miller es la voz del que vivió para contarlo, es el que elige la ficción como formato de propagación del mito. Por lo tanto, invierte la ecuación: salir del *mythos* para volver a entrar al *logos*.

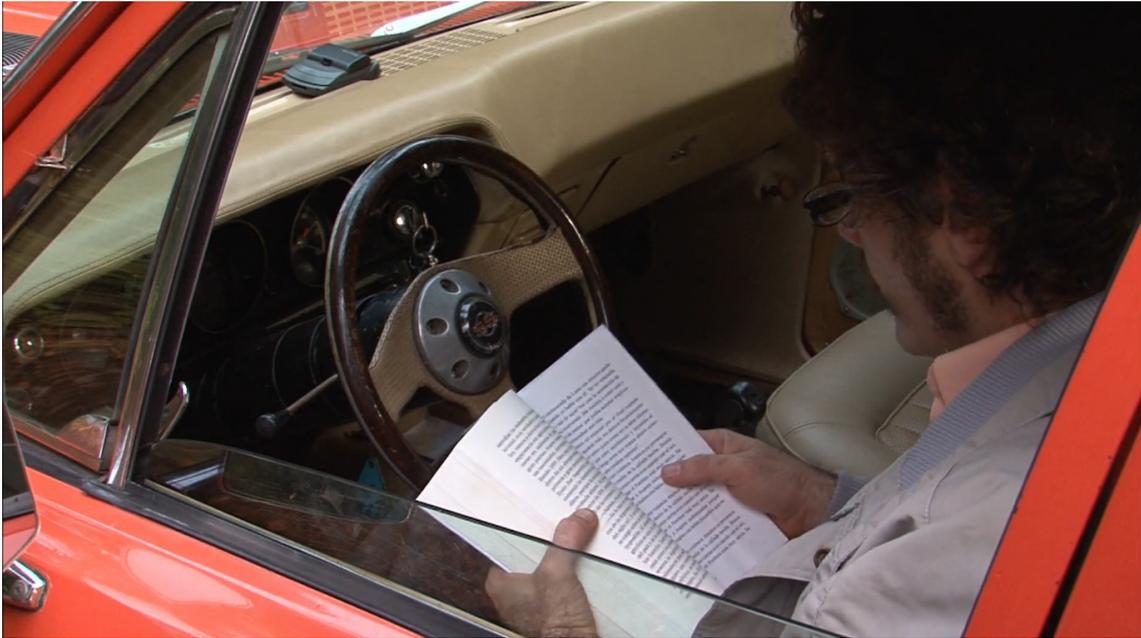


Imagen 6
Cap. 4, Captura de pantalla.

Decíamos más arriba que la marca típica que caracteriza al Pombero es el silbido. En ese silbido está cifrado un equívoco, pues es ese mismo silbido el que escuchará su captor, pero que funcionará como un signo diferente para él, ya que lo confundirá con el propio Pombero. La noción de Pombero aquí se manifiesta como una superstición que deviene en error, y que vuelve a encarnar en la realidad factual en la performatividad de lo que este enunciado significa para el campesino. La captura y las vejaciones a las que es sometido Juan (inyecciones, agua ardiente en su rostro, golpes, etc.) ¿son lo real? ¿Lo real sólo puede ser aprendido por la experiencia sensible? (Badiou, 2016, p. 17). Lo cierto es que la tortura a la que es sometido Juan es producto de una confusión y esto acentúan el horror. Es aquí donde se efectúa el pacto con el Pombero para obtener su liberación -liberación ficticia porque ese escenario es montado por el propio Pombero-.

En definitiva, esos hechos, los de la vejación -típicos del género *slasher*- quizá son lo único de lo que le pasó a Juan en ese aciago día que puede verse como real, pues es lo que roturará su antigua identidad y lo convertirá en otro. Otro que será un escritor muy diferente del que era en la capital; otro que no podrá irse nunca del pueblo y quedará anclado en un presente perpetuo y sobre quien se cierne la maldición del narrador local y del cine de cierta época: hacer visible lo que no ha tenido posibilidad de contarse, volver realidad al mito. Juan es la huella del monstruo y de la voluntad de narrar lo inconmensurable, del mundo como representación.

Consideraciones finales

Según lo que hemos expuesto podríamos considerar que el dilema en el que se cifra *MSTN* no es solo una representación del límite -entre géneros, entre mundos- sino una experiencia del límite (Oubiña, 2011, p. 30). La experiencia del límite configura una zona dialógica entre las apropiaciones y reversiones de subgéneros estadounidenses (Arévalos, 2022, p. 189) y el acervo de la cultura popular. Por tanto, pone en cuestión los imaginarios sociales dominantes, particularmente con aquellos relatos anudados estrechamente al régimen “nostálgico” de la repetición. En este sentido, introduce, en su sintaxis -fragmentaria, intermitente-, líneas dramáticas silenciadas por los medios hegemónicos: abusos del poder; problemáticas comunicativas; corrupción, explotación, etc. que delatan la precariedad del mundo que habitamos.

Tal vez, como manifiesta Clément Rosset (2010, p. 84), su proximidad y no lo real en sí es lo que engendra el miedo, pues “El lugar del miedo es un breve pase peligroso situado en los parajes inmediatos de la realidad, un último y delgado umbral que queda por franquear antes de tocar lo real...”. Si el terror es interesante, en cuanto a género, es porque nos plantea un problema del ver y del enunciar, pues los agentes mitológicos dañan y desgarran el tejido de lo visible y de lo enunciable y refundan una comunidad de lo aterrador en base a restos, remanentes, perspectivas indirectas, atisbos y vislumbros de lo real.

Es así como algunas dimensiones del monstruo/lo monstruoso, narrado desde el particular cruce entre el horror y lo mitológico, es visto de soslayo, indirectamente. A veces fuera de foco o como presencia fantasmal fuera de campo (Manguruyú); otras solo retratado sanguinariamente a través del uso de la cámara subjetiva (Yací-Yateré); algunas mezclado como un sujeto más entre otros que componen el universo diegético (Pombero) o en metamorfosis o mutación (Lobizón; Manguruyú). En efecto, cuando Calvino analiza la figura de Perseo en la mitología griega se refiere a las imágenes que propone el texto como indirectas: “La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga” (Calvino, 2010, pp. 20-1). Perseo vive en una semiosfera de lo monstruoso de la cual no reniega y a la que se enfrenta, ya que lo monstruoso es su realidad misma. Si el arte es la elección de un punto de vista, no podemos dejar de observar que la serie que acabamos de recorrer recrea, una y otra vez, ese linde de conexión intermundos en donde los estatutos de lo monstruoso parecen estar tanto dentro del mito como fuera de él.

Referencias bibliográficas

Bellocchio, Diego. (2011). *Mañana siesta tarde noche*. INCAA. Pandemia contenidos. Recuperado en: <https://www.cont.ar/serie/00382b47-54e9-48d4-8eb1-58a74385f272>

Arévalos, Valeria. (2022). "Imaginarios mutantes en el cine de terror regional argentino contemporáneo" en Lusnich, Ana-Cuarterolo, Andrea-Flores, Silvana (Comp.). *Cines regionales en cruce un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Eudeba.

Badiou, Alain. (2016). *En busca de lo real perdido*. Amorrortu.

Bauman, Zigmunt. (2012). *La sociedad sitiada*. FCE.

Berardi, Franco. (2019). "Meme y crítica en el imperio de la simulación" en Graciela Speranza (comp.). *Futuro presente*. Universidad Torcuato Di Tella.

Speranza. (comp). *Futuro presente*. Universidad Torcuato Di Tella.

Butler, Judith. [2015] (2017). *Cuerpos aliados y luchas políticas. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.

Calvino, Ítalo. [1968] (2010). "Levedad" en *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Siruela, pp. 54-89.

Fisher, Mark. (2021). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.

Foster, Hal. [1996] (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.

García, Noelia; Gruning, Karen. (2018). Producciones audiovisuales Argentinas: De lo imagético a la identidad. "Mañana siesta tarde noche"; Universidad Nacional de Río Cuarto. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Ciencias de la Comunicación; Temas y Problemas de la Comunicación; 97-104.

Han, Byung-Chul. [2013] (2019). *En el enjambre*. Herder.

Mizrahi, Esteban. (comp.). (2011). *Cine condicionado por el mundo contemporáneo*. La crujía.

Moraña, Mabel. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana.

Oubiña, David. (2011). *El silencio y sus bordes. Textos extremos de la literatura y el cine*. FCE.

Tassara, Mabel. (2018). *Figuras, figuraciones. Momentos retóricos del cine*. Prometeo.

Cómo citar este artículo:

Figueredo, M. (2023). Nadar de noche. Mito y realidad en *Mañana, siesta, tarde, noche* (Bellocchio, 2011). *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 2(7), 37-54

