

Mitología de la frontera y tácticas urbanas

Investigaciones sobre la crisis en UN OSO ROJO de Adrián Caetano (2002)

Christian Wehr (Würzburg)

RESUMEN: UN OSO ROJO, de Adrián Caetano, aborda a varios niveles, de una manera radical y original, la situación económica y social de la Argentina a principios del actual milenio. Esta dimensión política se articula a través de adaptaciones de varios géneros fílmicos, sobre todo el del *western*, gracias al cual se actualiza el tópico de civilización y barbarie para vincular esta fórmula fundadora de la historia argentina con una situación profundamente marcada por la crisis económica y política. Así, en este artículo se analizarán las actualizaciones y combinaciones de ciertos modelos genéricos que evocan una sociedad posnacional, caracterizada por la constitución de una infrapolítica y una justicia por mano propia.

PALABRAS CLAVE: nuevo cine argentino; Caetano, Adrián; western; crisis; posnacional

1. Estructura genérica y mensaje político

La película UN OSO ROJO, de Adrián Caetano, fue estrenada en octubre de 2002 y galardonada con varios premios, entre ellos, al director, a la música y a la mejor actuación. La trama se desarrolla en un suburbio abandonado de Buenos Aires. El protagonista, un delincuente apodado el Oso representado por Julio Chávez, vive con su esposa Natalia y con su hija de un año, Alicia, hasta que es detenido y condenado a siete años de prisión por haber participado en un asalto a mano armada y disparar letalmente contra un policía. Cuando sale de la cárcel tiene que afrontar que su esposa se ha separado de él y vive ahora con su nueva pareja, Sergio, un desempleado, alcohólico y adicto al juego. El Oso, al comprender que este es incapaz de sostener a la familia, adopta una conducta que le permite proteger a su hija sin abandonar el mundo del delito. Poco a poco logra establecer una relación íntima con Alicia –que desconocía la identidad de su verdadero padre– hasta que Natalia, la ex esposa y madre, prohíbe que ambos se vean. A pesar de los obstáculos, el Oso ayuda de incógnito a Sergio, quien debe dinero a los propietarios de una casa de apuestas.

Su reencuentro con el Turco, jefe de una banda de criminales y el que todavía le debe parte del botín del asalto por el que fue condenado a siete años

de prisión, le ofrece la posibilidad de obtener rápidamente dinero para pagar las deudas de Sergio, proponiéndole participar en un último robo, tras el cual promete devolverle también el dinero. El Oso acepta y, al igual que en el asalto del pasado, mata por segunda vez a un policía, pero esta vez logra escapar. Durante la huida con el dinero robado, el Oso descubre que el Turco le había preparado una trampa, lo que lo lleva a eliminar en un tiroteo a toda la banda. Finalmente entrega el botín a Sergio para que pueda pagar sus deudas.

Si bien la trama de esta película es sencilla y está claramente estructurada, no por ello deja de ser un film complejo que aborda a varios niveles, de una manera radical y original, la situación económica y social de la Argentina a principios del actual milenio. Esta dimensión política se articula a través de una transformación de varios géneros filmicos –sobre todo del *western*– gracias al cual se actualiza el tópico de civilización y barbarie para vincular esta fórmula fundadora de la historia argentina con una situación profundamente marcada por la crisis económica y política.

A continuación relacionaré esta fase y su puesta en escena fílmica con la noción de “Estado posnacional”, concepto elaborado por Ignacio Lewkowicz¹ y Pablo Hupert.² El término define un momento histórico en el que la nación como entidad cultural e identitaria se fragmenta en constelaciones independientes y autosuficientes, dando lugar a la constitución de éticas subversivas que llegan hasta la apología de una justicia por mano propia. Esta ausencia del poder estatal y su sustitución por un orden infrapolítico,³ Caetano lo pone en escena de manera programática al final de la película.

En esta perspectiva Un oso rojo escenifica una sociedad y una ética posnacional en tres niveles: primero, mediante una transformación de ciertos géneros filmicos, especialmente del *western* con sus mitos fundacionales, segundo, a través de la visión de una sociedad marcada por el regreso de la barbarie y, tercero, por varias estrategias de alegorización que convergen en los significados emblemáticos que evoca el sobrenombre del “oso”.

¹ Ignacio Lewkowicz, *Pensar sin Estado: la subjetividad en la era de la fluidez* (Buenos Aires: Paidós, 2004).

² Pablo Hupert, *El Estado Posnacional: más allá del kirchnerismo y el antikirchnerismo* (Buenos Aires: Piel de los Hechos, 2011).

³ Hupert, *Estado posnacional*, 8, 11, 35, 37, 41.

2. La mitología de la frontera y el espacio urbano: transformaciones del *western*

El *western* es un género fundacional por excelencia que evoca los principios de una nación en un continente vacío y el origen de una sociedad basada en valores republicanos. Su mito básico, la frontera entre civilización y barbarie, se corresponde con la figura del héroe solitario que va expandiendo sucesivamente el territorio civilizado para incorporar la naturaleza salvaje al terreno de la joven nación. Por medio de su mitología, el *western* inaugura y legitima virtudes republicanas, entre ellas, el paternalismo hegemónico y un liberalismo radical que antepone la economía privada a los intereses públicos. En este sentido, el *western* es una gran apología de la libertad negativa que el liberalismo define como ausencia de restricciones estatales.⁴

De ahí se explica la legitimación de una violencia que sería necesaria para defender los ideales republicanos y para conquistar los terrenos salvajes. Con mucha frecuencia, el *western* recurre a una mitología bíblica para dar a la ficción fundacional un fundamento religioso y una determinación metafísica. La fórmula de la “*nation under God*”⁵ expresa esa dimensión teleológica de manera programática y explica también la división de un mundo maniqueo que hace una distinción categórica entre lo bueno y lo malo: un héroe solitario y enigmático protege a la comunidad de adversarios crueles y, al final, desaparece sin dejar huellas. Se trata, en muchos casos, de personificaciones que representan virtudes republicanas, carentes de complejidad psicológica y siempre dispuestas a defender sus ideales con las armas.

André Bazin, el gran crítico de cine y fundador de *Cahiers du Cinéma*, destacó el carácter paradójico del *western*, que nunca pierde su identidad genérica,⁶ pero que se abre al mismo tiempo como ningún otro género a recepciones y variaciones transculturales.⁷ Esta flexibilidad temática y formal se manifiesta de manera ejemplar en UN OSO ROJO cuyo protagonista incorpora las características esenciales de un héroe del *western*: una figura enigmática,

⁴ Martin Weidinger, *Nationale Mythen – männliche Helden: Politik und Geschlecht im amerikanischen Western* (Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2006), 41–4.

⁵ Weidinger, *Nationale Mythen*, 45.

⁶ André Bazin, “Evolution du western”, en André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma*, t. III: *Cinéma et sociologie* (París: Éditions du Cerf, 1960), 146–56.

⁷ Entiendo la categoría de la transculturación narrativa en el sentido de Ángel Rama, como apropiaciones semióticas e ideológicas a la vez, que refiguran los discursos citados en actos de selección y (re)combinación. Véase Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América latina* (Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008).

solitaria y altamente violenta que ha perdido el contacto con su familia como consecuencia de una larga condena en la cárcel. A pesar de esto intenta evitar por todos los medios el descenso social de su ex familia. Sergio, la nueva pareja de su esposa Natalia, es un alcohólico y desempleado, incapaz de controlar su adicción al juego. Con el último robo y después de haber eliminado a la banda del Turco, el Oso logra pagar las deudas de Sergio y estabilizar así la situación económica de la familia. El final climático de la película está escenificado como una serie de *shootouts* clásicos: primero con el asalto, luego con la ejecución de sus compañeros por intentar matarlo y, finalmente, con el tiroteo que ocurre en el bar del Turco, donde elimina al resto de la banda (1, 2).



Fig. 1: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

Los rasgos genéricos del *western* se manifiestan también en la semántica del mundo ficticio, que está representado como un territorio salvaje, fuera de la legalidad, con una ausencia casi absoluta del Estado y de sus poderes ejecutivos –una selva urbana donde se impone la ley del más fuerte. En este sentido, la película muestra una civilización regresiva que se ha (re)transformado en su propio contrario. Caetano escenifica los suburbios de Buenos Aires como la pampa del siglo XXI, con un protagonista que incorpora todas las características del *western* clásico.

Detrás de estos elementos canónicos aparecen, sin embargo, ambigüedades y contradicciones profundas. La más importante es la transformación



Fig. 2: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

del mito de la frontera que, en la tradición clásica, divide civilización y barbarie.⁸ La oposición de dos mundos separados –y con ella, la teleología del proceso de civilización– queda suspendida. En lugar del maniqueísmo del *western* clásico, encontramos un territorio salvaje y hostil que carece de un orden topológico y semántico.

Esta nivelación del mundo ficticio tiene consecuencias de gran alcance para el elemento crucial del mito del *western* que, si bien sigue existiendo, carece de su función básica. En lugar de separar dos terrenos diferentes, la frontera se convierte en un elemento del espacio mismo. En su introducción a la obra del filósofo Georges Bataille, Michel Foucault reflexionó sobre esta nueva dimensión paradójica de la frontera en el espacio postmoderno.⁹ En el momento en que la frontera pierde su función o capacidad de separación, expone o hace visible las cualidades y atributos del espacio mismo. El orden semiótico y topológico del realismo o naturalismo, en el cual las oposiciones espaciales y semánticas se correspondían y convergían (buenos y malos, po-

⁸ Véase con respecto a la mitología de la frontera sobre todo los trabajos de Robert Slotkin, *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600–1860* (Middletown: Wesleyan University Press, 1973); *The Fatal Environment: the myth of the frontier in the age of industrialization, 1800–1890* (New York: Atheneum, 1985); *Gunfighter nation: the myth of the frontier in twentieth-century America* (New York: Atheneum, 1992).

⁹ Michel Foucault, “Préface à la transgression”, en Michel Foucault, *Dits et Écrits* (París: Gallimard, 2001, t. I: 1954–1975), 261–78.

bres y ricos, civilizados y bárbaros), deja de existir en un mundo nivelado y cerrado. Por ende, el acto de la transgresión pierde su carácter revolucionario y se transforma en un gesto vacío, sin meta y sin función social o política.

En su *western* urbano y postmoderno, Caetano pone en escena precisamente esta dimensión paradójica de una frontera que no define los límites del espacio, sino que los caracteriza en un nivel semántico muy preciso: los elementos separadores que estructuran el mundo representado, son omnipresentes; los portales de la cárcel, la cerca que rodea el terreno de su antigua casa donde vive su mujer con la nueva pareja, las ventanas y persianas que lo separan de su esposa y su hija, las ventanas y puertas enrejadas de varios edificios, la cerca del parque infantil al que va con su hija y donde lo registran dos policías delante de ella (3,4,5 y 6).



Fig. 3: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

La recurrencia de tales motivos y su puesta en escena prolongan y perpetúan las estructuras de la cárcel que vimos en las primeras secuencias hacia el mundo exterior y “libre”. Las implicaciones y consecuencias de tales estrategias visuales son evidentes: la frontera y el motivo separador caracterizan el espacio en lugar de subdividirlo. Tales prolongaciones de la cárcel expresan la subversión e, incluso, la disolución de un orden público: la prisión y el mundo libre están marcados por la delincuencia; la oposición entre ley y crimen está potencialmente relativizada o, más aún, desestabilizada.



Fig. 4: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)



Fig. 5: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)



Fig. 6: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

Estas nivelaciones espaciales y normativas requieren estructuras alternativas que la película establece de manera programática. En medio de una delincuencia que está omnipresente, emerge un orden alternativo y paradójico, inspirado por las películas de mafia: una nueva oposición entre criminales “buenos” y criminales “malos”. Esta estructura se sitúa fuera del Estado, de sus instituciones y de sus representantes. Su criterio básico, como voy a mostrar a continuación, es económico.

Como los héroes del *western*, el Oso actúa únicamente por responsabilidad social y defiende la comunidad —o la familia— con máxima firmeza: abona las deudas de Sergio y elimina la banda del Turco. Así se establecen oposiciones éticas cuyo núcleo es la familia, como en las películas de mafia o en algunas series de televisión. Y, como en el *western* clásico, el protagonista asume su responsabilidad con un inmenso sacrificio personal, renunciando a la mujer que ama y a su hija. La única escena que evoca una dimensión psicológica tras esta fachada del vencedor y defensor está construida con atributos del melodrama clásico:¹⁰ una mujer (Natalia) se encuentra entre dos hombres (el

¹⁰ Véase para las características del melodrama Christof Decker, *Hollywoods kritischer Blick: das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840–1950* (Frankfurt a.M.: Campus, 2003); Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Furty: Observations on the Family Melodrama. Home is where the Heart is”, en *Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, ed. por Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1994); Margrit Frölich, ed., *Das Gefühl der Gefühle: zum Kinomelodram* (Marburg: Schüren, 2008); Frank Kelleter, ed., *Melodrama!: the mode of excess from early*

Oso y Sergio) y tiene que decidirse trágicamente por el que no ama, Sergio. Cuando Natalia visita al Oso para prohibirle el contacto con su hija, ella por un momento no logra controlar sus verdaderas emociones y le abraza espontáneamente. Finalmente, como en el melodrama clásico, termina siendo un amor imposible y el recuerdo melancólico de una familia feliz cuyo pasado ya es irrecuperable. El último regalo del Oso antes de desaparecer definitivamente es una fotografía de la joven familia, un recuerdo nostálgico del héroe que se sacrificó para ayudar a su esposa a fundar una nueva familia con otra pareja (7).



Fig. 7: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

Este fin melodramático evoca una dimensión mesiánica que es típica del *western* y de sus ideologías fundacionales.¹¹ Así, Caetano combina de nuevo e invierte los mitos del género hasta el punto paradójico de su autonegación: la frontera, una figura liminal que alarga sucesivamente los límites de la civilización, se convierte en el rasgo semántico de un mundo cerrado y delincuente, el orden maniqueo del género se transforma en un entre “buenos y malos criminales”. El punto clave es, sin embargo, que *EL OSO ROJO* actualiza la libertad negativa del liberalismo, que se define por la ausencia de restricciones estatales y se sitúa en un suburbio bonaerense de principios del siglo XXI.

America to Hollywood (Heidelberg: Winter, 2007).

¹¹ Weidinger, *Nationale Mythen*, 47, 173, 214–5.

Caetano retoma el ideal republicano del *western* clásico como modelo para la apología filmica de una subjetividad que se construye y define contra el Estado –o incluso fuera de él–. El nuevo contexto de este liberalismo es la crisis económica surgida a principios del nuevo milenio. Quisiera analizar esta dialéctica específica entre un Estado ausente y la emergencia de un orden alternativo –que encontramos en una serie de películas argentinas a partir de los años 90– recurriendo a un trabajo del jesuita Michel de Certeau sobre *Las artes de hacer: la invención de lo cotidiano*.

3. Táctica y economía: culturas de lo cotidiano

M. de Certeau hace un análisis de las culturas cotidianas que establecen un orden alternativo e independiente bajo las normas oficiales y sus mecanismos de control. Como oposición básica, Certeau contraponen la universalidad, la omnipresencia y la visibilidad del poder oficial a la subversión, la opacidad y la localidad de las culturas populares. Si el poder céntrico y público dispone de lugar propio, las culturas cotidianas actúan en lugares diferentes, de manera imprevisible y se apropian espontáneamente del espacio. En este sentido, M. de Certeau distingue entre estrategias oficiales y tácticas cotidianas, no oficiales y escondidas. Así pues, define dos lógicas de actuar que son fundamentalmente diferentes. La estrategia es localizable, céntrica, controlada y anticipa sus metas. Las tácticas, en cambio, son marginales, atópicas, espontáneas, ocasionales y anárquicas. Si la estrategia aspira a controlar el tiempo, las tácticas intentan conquistar el espacio.¹²

Esta metodología se presta a analizar ciertos antagonismos y constelaciones que caracterizan al cine argentino, pero también al cine mexicano o brasileño a partir de las grandes crisis neoliberales de los años 90. Se trata, en muchos casos, de historias de comunidades independientes dentro de un Estado autoritario o casi ausente, como en UN OSO ROJO, grupos que se reúnen por intereses particulares –y no colectivos–, dispuestos siempre a desarrollar tácticas para sobrevivir. El suburbio, en UN OSO ROJO, con sus jugadores, gánsteres, asesinos, ladrones, alcohólicos y desempleados, está poblado por tales personajes y constelaciones. Todos intentan aprovecharse de la ocasión que se les presenta para sobrevivir en una sociedad fragmentada y hostil: Sergio, que no logra sostener a su familia por su adicción al juego y al alcohol, los dueños del despacho de apuestas, el propietario de la agencia de remis que

¹² Michel de Certeau: *L'invention du quotidien, I. Arts de faire* (París: Gallimard, 1990), 57–63 y 170–80.

presta su pistola al Oso, el Turco y su banda, siempre planificando un nuevo truco o asalto. El ocasionalismo cotidiano es omnipresente y tiene un carácter agónico y competitivo, incluso afín a las tácticas de guerrilla.¹³ El poder céntrico, al contrario, con sus instituciones y representantes, está casi completamente ausente, por lo que también falta una visión estratégica para la evolución política o social. En su lugar, encontramos la libertad negativa del liberalismo que se define por la ausencia de restricciones estatales y que se escenifica mediante la presencia permanente de la cárcel y de sus analogías metonímicas: cercas, muros, puertas, rejas, etc.; como si la vida libre estuviera, al mismo tiempo, condenada a permanecer en prisión.

Tales aboliciones del orden civil están compensadas, sin embargo, por otro sistema de motivaciones. Casi todas las relaciones se vinculan por el tema del dinero, en la mayoría de los casos se trata de dependencias causadas por deudas (otro tema recurrente del cine argentino a partir de los años 90). Desde un primer robo que tuvo lugar en el pasado, el Turco debe su parte del botín al Oso; antes de devolverle el dinero, le propone participar en un segundo asalto. El Oso, por el contrario, necesita el dinero para desendeudar a Sergio, el padre adoptivo de su hija, que debe una suma importante a los patrones de un despacho de apuestas. Su motivo no es, por supuesto, ayudar a Sergio, sino sostener indirectamente a su familia por medio de un sustituto. Por lo tanto, como se puede observar, son las obligaciones financieras las que regulan y determinan las relaciones intersubjetivas en lugar de hacerlo las relaciones afectivas. Así, como señaló el filósofo alemán Georg Simmel, el dinero es como una araña que teje las redes sociales y determina las necesidades.¹⁴

Así, las relaciones intersubjetivas y las estructuras genéricas ya observadas tienen su fundamento en una lógica económica: el mundo maniqueo del *western*, entonces, sigue existiendo pero de manera transformada. Los criterios del bueno y del malo pierden su fundamento en normas éticas –casi todas las personas son criminales y asesinos– y se definen de ahora en adelante por responsabilidades financieras. El Oso abona las deudas, el Turco y su banda, al contrario, intentan evitarlo. De esta manera, la casuística económica de

¹³ Eleonora Diamanti, “Ruse et triche dans l’espace urbain: formes de résistance urbaine ou le pouvoir des tacticiens”, en *La ruse: entre la règle et la triche*, ed. por Charles Perraton y Maude Bonenfant (Québec: Presses de l’Université du Québec, 2011), 168–88.

¹⁴ Otthein Rammstedt, Heinz-Jürgen Dahme, eds., *Georg Simmel und die Moderne – Neue Interpretationen und Materialien* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984), 51. Véase para el dinero como símbolo de una nivelación y, a la vez, de una exteriorización de las relaciones humanas Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* (Köln: Anaconda, 2009), 387–426.

la deuda, del sacrificio y de la responsabilidad económica se independizan completamente de los valores nacionales y estatales, y establecen un código alternativo. Su centro es, como vimos, el microcosmos de la familia y su poder ejecutivo la justicia por mano propia. A continuación analizaré este código, que emerge de la libertad negativa de un liberalismo radical, desde la perspectiva de un “Estado posnacional”.

4. UN OSO ROJO como ficción posnacional

El término “posnacional” –así como la fórmula “pensar sin Estado”– fue creado por los historiadores argentinos Ignacio Lewkowicz y Pablo Hupert. Sobre todo este último analiza los cambios radicales que han experimentado los conceptos de “Estado” y de “nación” a partir de las grandes crisis económicas de principios del milenio. Los gobiernos de Menem y sobre todo de Kirchner se constituyen dentro y a causa de las crisis, pero escamotean en sus programas políticos este origen negativo. A pesar de una política neoliberal de privatización, siguen legitimándose por las tradiciones peronistas, proclamando la unidad de la nación en una fase en que ha desaparecido.

Si consideramos la nación en el sentido constructivista de Benedict Anderson como “comunidad imaginada”¹⁵ que se constituye –entre otros– por los discursos de la etnicidad, la historiografía y un ideal político y social, el lazo entre el Estado como territorio y la nación como entidad cultural se rompe. Uno de los efectos más importantes y evidentes es la fragmentación de la comunidad imaginada en intereses particulares y la emergencia de una infrapolítica. La política reacciona de manera específica a esta situación. Hupert engloba las respectivas iniciativas bajo el nombre de “imaginalización”:¹⁶ se trata de estrategias narrativas e iconológicas que permiten hablar del Estado en tiempos posnacionales, evocando y simulando una continuidad y una teleología imaginaria que ya no existen en la realidad política.

En UN OSO ROJO, los elementos observados se integran con aspectos de una estética posnacional mediante una combinación de géneros fílmicos. En el nivel de la trama, de los personajes y del escenario se constituye una infrapolítica cuyo territorio se presenta como región salvaje y extraestatal, un efecto semántico producido, sobre todo, por la mitología del *western* y sus transformaciones. La comunidad está dominada por las tácticas de lo coti-

¹⁵ Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (London: Verso, 2006).

¹⁶ Hupert, *El Estado posnacional*, 22, 35–6, 39.

diano: trucos, artimañas, crímenes y, sobre todo, una justicia independiente son los síntomas más evidentes de un liberalismo radical y antiestatal, fundado en el microcosmos de la familia (otros ejemplos que se dan en el cine argentino serían NUEVE REINAS, EL SECRETO DE SUS OJOS, RELATOS SALVAJES, por mencionar tan sólo algunos de los más conocidos).

En la secuencia del último asalto, que ocurre justo cuando se celebra el Día de la Independencia argentina, tales tendencias culminan de manera programática. Primero vemos a Alicia, la hija del Oso, en su escuela, donde canta con sus compañeros de clase el himno nacional (8). Después de un corte duro, dejamos de escuchar la música, pero ahora asistimos al robo en el que el Oso mata a tiros a un policía, escapa con la banda del Turco y elimina en poco tiempo al grupo entero (9).



Fig. 8: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

Por un lado, el contraste expresa de manera casi alegórica la sustitución del orden público por una violencia anárquica y una justicia por mano propia. Al mismo tiempo, evoca también el motivo de esta ética extraestatal en cuyo centro están la lealtad y la responsabilidad familiar: entendemos que el Oso participa en el asalto porque su mujer y su hija tienen problemas económicos desestabilizadores. Y, tal vez como una última consecuencia posible, el montaje evoca una asociación del Estado como ladrón que parece justificable en el contexto inmediato de la crisis del 2001.



Fig. 9: Adrián Caetano, UN OSO ROJO (2002)

5. Estructuras alegóricas y autorreferenciales

La casuística política se manifiesta en el carácter casi alegórico de la película, que se corresponde perfectamente con el *western* y sus personificaciones del republicanismo, pero explica también la falta casi absoluta de una dimensión psicológica, que se expresa solamente en dos o tres breves escenas melodramáticas. En este nivel alegórico se explican también las connotaciones emblemáticas del sobrenombre ‘Oso’, que ya el título expone de manera programática. Desde la antigüedad, el oso representa varias virtudes y vicios humanos. Sobre todo en la época barroca era un emblema de la desgracia generada por uno mismo: la iconografía muestra al animal que, al intentar coger miel de un panal colgado en un árbol, se le engancha la pata en una rama, por lo que no consigue llegar al alimento y, finalmente, muere de hambre.¹⁷ Otras tradiciones ven al oso no como emblema de la autodestrucción, sino como rey que lucha en la guerra justa, una interpretación que tiene su origen en el bestiario del Antiguo Testamento. Finalmente, el animal figura también como alegoría de una fuerza que protege a su estirpe con crueldad y astucia.¹⁸

¹⁷ Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (München: Ch. Beck, 1993), 49.

¹⁸ Antonie Schreier-Hornung, “‘Fugacia Commoda Vitae’: Emblematisches im V. Band der ‘Octavia’”, en *Monarchus Poeta: Studien zum Leben und Werk Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg*, ed. por Jean-Marie Valentin (Amsterdam: Editions Rodopi, 1985), 135–48, aquí 146.

Como se puede ver, tales subtextos alegóricos se integran directamente en la lectura propuesta, antes que nada en la caracterización ambivalente del héroe como protector y asesino.

Sin embargo, la película ofrece otro dispositivo alegórico que complementa y precisa tales significados. El Oso regala a su hija *Los Cuentos de la Selva*, de Horacio Quiroga, publicado por primera vez en 1918. Cada noche antes de dormir, la madre lee a su hija la fábula titulada “Las medias de los flamencos”. El cuento explica en forma alegórica el origen del color rojo de los flamencos que fueron invitados un día, blancos en aquel entonces, a un baile en la selva, donde miraban con envidia los trajes colorados de otros animales, sobre todo los de las víboras de coral. Una lechuza les propuso ponerse los cueros de unas víboras que habían sido cazadas. Los pretenciosos flamencos aceptaron, se pusieron los cueros y volvieron al baile. Cuando las víboras se dieron cuenta de que se trataba de las pieles de sus congéneres, mordieron a los flamencos hasta el punto de que el agua quedó teñida de rojo por su sangre. Por eso, las plumas y las zancas de estas aves tienen ese color desde entonces.

El cuento tiene la forma alegórica de una fábula, un género arcaico que existe desde la antigüedad griega. Sus rasgos básicos son la personificación de virtudes y vicios humanos, muchas veces representados por animales o plantas, un orden maniqueo, la exageración satírica o grotesca y una estructura trimembre con una situación inicial, un consiguiente conflicto y una solución al final, articulada en una moraleja explícita. En la fábula de Quiroga, esta conclusión es evidente: la pretensión, el egoísmo y la vanidad se pagan de manera cruel, hasta sangrienta, y dejan marcas visibles. El aspecto importante es que el texto de Quiroga, que está presente en varias escenas de lectura entre Natalia y Alicia, constituye un nivel autorreferencial donde se comenta y refleja la ética posnacional de la película. La fábula cuenta la sencilla historia de una venganza y de un castigo cruel, cuyas reglas y normas no se definen por una ley abstracta y colectiva, sino por una justicia primitiva. Su único criterio es la revancha directa, como ya la define el libro del Éxodo: “ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie”. Es evidente, por lo tanto, que el liberalismo del *western* podría legitimarse directamente por fuentes bíblicas y que los discursos testamentarios y liberales se corresponden con un contexto posnacional, donde se suspenden las normas colectivas y se sustituyen por una justicia que se efectúa por propia iniciativa. Ya el título del cuento evoca a la selva, es decir, un terreno salvaje que coincide una y otra vez con la topología del *western* urbano y que remite a la oposición en-

tre civilización y barbarie. Así, la fábula constituye un punto de convergencia alegórica, en donde confluyen los modelos genéricos, los tópicos culturales, la semántica del espacio y una ética liberalista de la película. Por último, cabe afirmar que la fábula es un género profundamente didáctico. Desde esta perspectiva, las escenas de lectura que comparten madre e hija tienen un carácter casi iniciatorio: Alicia aprende en forma literaria las normas arcaicas del mundo en el que su padre ausente está luchando por ella y para ella.