

Whisky de Rebella y Stoll: una realidad suspendida

Rocío Gordon

University of Maryland

Whisky, película uruguaya realizada en 2004 por Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, presenta (tal vez hasta la exasperación) la vida rutinaria de Jacobo Köller, un judío sesentón dueño de una pequeña fábrica de medias en Montevideo, y de Marta Acuña, su empleada, posible compañera de generación. A través de estos dos personajes, nos sumergimos no sólo en una cotidianeidad aparentemente tediosa y repetitiva, sino también en un mundo estancado en un pasado que pudo haber sido el esplendor de lo moderno, pero que en la actualidad no es más que la marca de una realidad suspendida, inmóvil, incapaz de ir hacia adelante. Con la llegada del hermano de Jacobo, Herman, esta vida diaria parece quebrarse: Marta se hace pasar por la esposa de su jefe, los tres viajan a Piriápolis, se sugiere una tensión amorosa entre Marta y Herman. Sin embargo, casi todos los elementos de la película muestran lo contrario, el automatismo continúa: se construye un mundo donde domina la frustración, la apatía, el desgano, el aburrimiento. Por más que se salga de la rutina, en la realidad no pasa nada, la vida sigue siendo una mezcla de inercia y sopor.

Whisky parece ser una puesta en escena de una cierta vacuidad que acompaña al cambio de siglo. En “El siglo vacío”, Martín Kohan plantea que “El siglo XX termina entonces con un alto grado de conciencia de que, en efecto, ha terminado, pero sin que haya certeza alguna con respecto al inicio del siglo XXI (del que no se sabe si va a empezar siquiera). Ese lapso intermedio, suspendido entre dos tiempos, es un “tramo de zozobra e incertidumbre” (603). Esta película de Rebella y Stoll, de forma similar que su anterior film, *25 Watts* (2001), muestra ese “no-tiempo” (602) en el que parece que el futuro no llega nunca. Por esta razón, *Whisky* se sostiene de lo que pudo haber sido una promesa de

desarrollo y progreso, pero que al posicionarse en el presente lo que logra es manifestar su propia decadencia.

En “¿Qué es lo contemporáneo?” Agamben explica que “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino su oscuridad” (78). Y más adelante aclara: “percibir esa oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad sino que implica una actividad y una habilidad particulares que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no es, sin embargo, separable de esas luces” (78). En este sentido, *Whisky*, al igual que muchas otras producciones artísticas contemporáneas, elige un discurso donde domina la lentitud, la tensión, la incertidumbre, como modo de sacar a la luz la oscuridad del presente. En medio de un mundo dominado por la aceleración, *Whisky* abre nuevas posibilidades de percibir ese mundo desde la morosidad y el detenimiento.

Intentaré exponer aquí los procedimientos que se utilizan en la película y que componen este mundo detenido en una modernidad que ya fue. Para esto, me voy a centrar en la trama, la caracterización de los personajes, las imágenes, los diálogos y el sonido. A través de cada uno de estos elementos, *Whisky* logra sostener durante 94 minutos, una estética a la que denomino del “estancamiento” en la cual la lentitud, lo “pasado de moda” y la monotonía parecen ser los fundamentos de la realidad. Todo el universo de *Whisky* gira alrededor de lo demacrado, desde los objetos hasta las relaciones interpersonales, como si esa fuera la única posibilidad de existencia.

La historia: ¿hacia dónde vamos?

La trama de *Whisky* parece simple. Para la matzeibe de la madre (ceremonia judía para colocar la lápida en la tumba después del año de fallecimiento), Jacobo recibe la visita de su hermano Herman que vive hace muchos años en Brasil. Jacobo le pide a Marta que sea su falsa mujer. Luego de mostrar tres días de rutina en la vida de Jacobo y Marta, este cambio

repentino (la llegada de Herman) que aparentaría cambiar el curso de la película a una posible comedia de ocultamientos y enredos, no modifica demasiado las cosas. No hay que hacer esfuerzos para que Marta se convierta en la esposa de Jacobo: una foto artificial puesta en un marco *kitsch*, una alianza que le queda grande, la invención sin detalles de una luna de miel en las Cataratas, la limpieza de la casa de soltero de Jacobo y la unión de dos camas para hacer una matrimonial. Eso es todo.

En *Whisky* no hay necesidad de explicaciones, no hay que contar ninguna historia sobre la pareja ficticia. A lo largo de toda la película, los diálogos son mínimos, todo se sobreentiende. Por esto, cuando Herman llega, que Marta y Jacobo sean esposos no es una complicación en la trama. Entonces, ¿cuál es el conflicto central de esta historia? ¿Hay conflicto? En este sentido, considero que tal vez habría que plantear el desarrollo de *Whisky* en términos de “tensiones” y no específicamente de conflictos. Mientras el conflicto sería el nudo, el problema central de cualquier historia, las tensiones se construirían en lo sugerido, en lo latente: sería aquello que genera una promesa de algo que se convertirá en conflicto, pero que nunca llega a serlo. Por ejemplo, lo que podría haber sido la primera gran complicación, que Marta se haga pasar por la esposa de Jacobo, se resuelve fácilmente, no llega a ser un problema. Jacobo simplemente le dice a Marta al final de un día de trabajo:

- Sólo una cosa nomás... ¿Se acuerda de mi hermano el que vive en Brasil?
- Sí, ¿por qué? ¿Le pasó algo?
- No, no. Sólo que parece que viene para la matzeibe de mamá. La ceremonia, lo de la lápida.
- Ah, qué bien, porque él no pudo venir para el entierro, ¿no?
- No. Bueno, con mi hermano en casa ya la cosa me va a ser medio difícil. Yo había pensado que capaz voy a necesitar un poco de ayuda. Y bueno, estaba pensando

que si a usted no le molesta, podría estar en casa conmigo. Por un par de días, ¿me entiende?

- Sí, sí claro, perfectamente.

Dado este diálogo, lo que se sobreentiende es que Marta va a ir a ayudar a Jacobo en la casa como empleada. Escenas más tarde, nos enteramos que en realidad Marta no va en calidad de empleada sino de esposa falsa. El ínfimo diálogo entre los personajes, los detenimientos y el hablar cortado y pausado, hace que se den las cosas por sentadas, sin necesidad de demasiada explicación. Y es justamente en ese aceptar las cosas como son donde se generan las tensiones de la película. Así, *Whisky* crea su propia movilidad desde el estancamiento, desde ese asumir lo que sucede y no desde un problema central. Durante toda la visita de Herman lo que podría haber sido el gran conflicto, la teatralidad del matrimonio, no se pone en riesgo, son otras cosas las que posibilitan el desarrollo de la película.

Por ejemplo, la relación entre los hermanos se entiende a partir de pequeñas cosas: el comentario de Marta sobre la ausencia de Herman en el entierro, la secuencia de tomas en la casa de Jacobo donde se observan el tanque de oxígeno y la silla de ruedas en desuso. Con esta mínima información, se asume que Jacobo se hizo cargo de la madre enferma y Herman no. A través de las imágenes estáticas de la casa de Jacobo se presenta la tensión, pero nunca el conflicto. Incluso casi al final de la película, cuando Herman quiere retribuirle todo lo que hizo con dinero, Jacobo lo único que hace es ir al casino a apostar esa plata, esperando perderla. Una vez más, no se presenta ni se desarrolla o resuelve un problema, sólo se muestran o se dan por sentadas tensiones latentes.

Entonces, ¿cuál es la motivación de esta historia? ¿Qué es lo que hace que progrese? Si pensamos en términos narrativos, en *Whisky* hay una lógica causal y temporal, pero cada secuencia parece estar anclada en sí misma. Desde el formalismo ruso, pasando por el estructuralismo y los estudios de narratología, se sostiene que hay dos categorías

fundamentales en todos los relatos: la *fábula* y el *sjuzet* (Tomachevski) o también conocidas como *historia* o *discurso* (Todorov). La primera, la fábula, corresponde al contenido de un texto ordenado según su lógica temporal y considerando sus acciones más importantes. La fábula o historia serían, entonces, el ordenamiento temporal, causal y lógico de los acontecimientos de un relato. El segundo es el orden en el que son presentados los eventos; es, básicamente, lo que se nos da a conocer. En este sentido, la fábula se nos presenta sólo a través del *sjuzet*. Ya Gérard Genette propuso la centralidad del discurso por sobre la historia porque, según él, conocemos el mundo narrado sólo a través del discurso. En *Whisky* parece ser que la historia está oculta detrás del discurso y lo único que tenemos son esas secuencias basadas en sobreentendidos a través de las cuales debemos reconstruir la fábula. Sin embargo, al reconstruir la historia, no se construye conflicto sino tensión. No hay un problema concreto entre Herman y Jacobo, tampoco hay que resolver el falso matrimonio de Jacobo y Marta. Se produce, en la mayoría de las secuencias de *Whisky*, una tensión en ese estatismo, en la falta de conflicto, en el asumir lo que sucede. En la fábula se podrían encontrar los conflictos reales, pero los procedimientos a través de los cuales se construye la película (el *sjuzet*) deconstruyen la historia en una concatenación de tensiones. En este sentido, se puede suponer que el eje de la historia está desplazado y que lo que se nos muestra es el eje del discurso: las tensiones menores, pero continuas. En términos de Roland Barthes, es posible pensar que *Whisky* se moviliza más a través de “catálisis” que de núcleos centrales. Según Barthes, las catálisis llenan el espacio narrativo, pero no constituyen verdaderos “nudos” del relato: “la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido; la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector” (21).

Entonces, ya no se puede pensar en términos de progresión aristotélica, sino en una dinámica propia donde el núcleo verdadero está en las pequeñas tensiones estancadas en cada toma, en cada escena, en cada secuencia. Como por ejemplo, en los planos medios en el auto (imagen 1), ya sea de Jacobo y Marta, de Jacobo y Herman o de los tres. Allí no pasa nada, todo parece detenido en la espera del transcurso del viaje, pero sabemos que subyace la incomodidad, la tensión interpersonal.



Imagen 1

Si bien el personaje de Herman es más suelto y jovial e incluso Marta parece menos arisca y más viva con él que con Jacobo (a tal punto que se sugiere un interés amoroso entre ellos), la esencia estática de las relaciones personales no cambia. Cuando Herman se va y termina toda la farsa, Marta se despide de Jacobo con el saludo monótono que repite a lo largo de su vida rutinaria: “Hasta mañana si dios quiere”. Esa frase puede ser comprendida como la imposibilidad de salir de lo cotidiano. Marta sabe que nada ha cambiado y allí reside la tensión de la película: en la cotidianeidad desgana. Herman vuelve a Brasil sin haber modificado absolutamente nada su relación con su hermano, ni ha evolucionado como personaje. Ni tampoco Jacobo que vuelve a su fábrica siguiendo el mismo ritual diario. Marta, sólo al final, es la única que sugiere salir del estancamiento: no llega a trabajar al día siguiente. Por el contrario, Jacobo continúa suspendido en su realidad: sabemos que cree que va a llegar cuando le dice a otra empleada: “Espere que llegue Marta y le pregunta a ella” (si puede prender la radio). De dos planos generales a unos primeros planos de las máquinas en

funcionamiento y un corte seco a negro. Títulos finales. Lo que queda, entonces, es una tensión más, irresuelta o una posible solución al gran conflicto (aunque parezca paradójico) de toda la película: el escape del tedio, del estancamiento de la realidad. Sin embargo, la película no termina con un seguimiento del personaje de Marta rompiendo con lo esperado. Al final sólo tenemos más de lo mismo: Jacobo, las mismas acciones de todos los días, la fábrica. En este sentido, no es la historia o fábula en sí o las posibles complicaciones que puedan surgir lo que le da sentido a *Whisky*, sino aquello que está presente en cada elemento del film: el automatismo. Última toma, primer plano de una máquina en funcionamiento: nada más claro que una máquina (al estilo *Tiempos modernos* de Chaplin) para mostrar la inercia, lo involuntario, lo mecánico. La esperanza de la “huída” de Marta se opaca en esos planos finales: todo se mantiene igual.

En su reseña a *Whisky*, Pablo Brescia plantea que “Aunque se instala una atmósfera de ‘no pasa nada’, la obsesiva disección de lo cotidiano y el ritmo de la narración agudizan la mirada desde la ironía, instalando la sospecha de que hay algo más allá de una serie de ceremonias casi insignificantes” (225). Pero, ¿hay algo más allá de lo rutinario, de la rigidez de los personajes y de las circunstancias? Por el contrario, considero que *Whisky* presenta un universo estancando en esa monotonía y en la aparente imposibilidad de cambio o progreso. Sólo al final, la ausencia de Marta podría proponer una apertura, una esperanza, una salida de ese mundo rutinario. Sin embargo, es una sugerencia más de la película. Lo que queda es Jacobo, sus costumbres y repeticiones, su fábrica, su detenimiento. Entonces, ese final ya no sería la “resolución” de un “conflicto” sino una continuidad de las tensiones internas presentes en cada cuadro de *Whisky* que nunca llegan a “estallar”.

Detenidos en el tiempo

Si bien la historia de *Whisky* no está fechada, la apariencia de los objetos que recorren la película revela que pertenecen a una época anterior. No llegan a ser antiguos, pero son

viejos o están fuera de uso. Todo parece pertenecer a una modernización de otros tiempos, probablemente de los setenta u ochenta, tal vez de antes, que se quedó estancada: los años pasaron, pero nada ha cambiado. Según Brescia, el ambiente creado se resume en el siguiente concepto: “la dignidad y el deterioro de *lo viejo*” (226). Tanto los lugares que se recorren (el bar, el estadio de fútbol, la fábrica, el aeropuerto, Piriápolis, la casa de Jacobo –imágenes 2 y 3), como los objetos que se presentan (máquinas de escribir, calculadoras, el auto de Jacobo, los aparatos de la fábrica) y la forma de tratamiento entre los personajes (el uso de “don”, por ejemplo), todo, parece detenido en el tiempo. Un tiempo que pudo haber sido de esplendor, pero que en el presente de la película, se percibe como una “suspensión cronológica” (Brescia 226), como un estancamiento. Según Lucía Selios, en Uruguay hoy somos testigos de un “imaginario nacional [que] viene dado por una población urbana, modernizada y envejecida, con ciertos resabios de la influencia europea; por la idea de un Estado benefactor que permitió durante mucho tiempo el acceso a bienes socialmente valorados” (64). En el presente de la película esos bienes valorados parecen anticuados, deslucidos, decadentes, como si de la población urbana y modernizada, sólo nos quedara lo “envejecido”.



Imagen 2: Aeropuerto



Imagen 3: Estadio de fútbol

Esta decadencia se manifiesta con un estatismo que está marcado, a lo largo de toda la película, por una cámara inmóvil. A nivel narrativo puramente cinematográfico, *Whisky* es una sucesión de planos fijos. Sólo las tomas dentro del auto o del ascensor tienen movimiento (aunque el movimiento forma parte de la inercia de los objetos), todo lo demás está construido desde la fijeza de las imágenes. Al igual que con la trama y los personajes, los

planos fijos logran crear un espacio de tensión interna porque en cada uno de ellos se pone de manifiesto la rigidez de un mundo estancando. Las dos fotos que se toman en la película (la primera, la de Jacobo y Marta pretendiendo ser esposos -imagen 4- y la segunda, la de los tres personajes en Piriápolis) son un claro ejemplo del funcionamiento de la inmovilidad de la cámara en *Whisky*. En las dos fotos no sólo se puede percibir la fijeza de la imagen sino también toda la tensión interior que hay dentro de ella: ya sea por incomodidad o falsedad, el pedido de decir “whisky” para lograr una sonrisa artificial es lo muestra la decadencia de un mundo en el cual sus protagonistas tienen que pretender la felicidad. En los planos fijos parece no haber escape, como en una foto donde todo queda supeditado a una sola imagen, a un único instante. En este sentido, la cámara, como los personajes y la historia, no avanza, pero en ese detenimiento se construye y desarrolla la historia.



Imagen 4

Al mismo tiempo, uno de los procedimientos más logrados de la película es la puesta en escena de los objetos modernos que dejaron de serlo, no sólo a través de las imágenes sino también a través del sonido. Cada uno de los objetos se puede escuchar y en ese sonido está la marca de su decadencia. El sonido ambiente es el que predomina y únicamente en dos pequeñas ocasiones es extradiegético, en su mayoría, todo lo que se escucha, pertenece a la acción interna del film. A través de los sonidos se construye, también, la rutina diaria: el auto que no arranca, la apertura del candado de la fábrica, las luces y las máquinas que se encienden, la puerta del baño para ir a cambiarse, etc. Toda la jornada laboral está inscripta en los sonidos.

En *Whisky*, la decadencia del objeto moderno se escucha. Por ejemplo, el auto de Jacobo, que se descubre en la primera toma, no enciende y escuchamos al motor hacer el esfuerzo por arrancar mientras el asiento cruje y a la puerta le falta lubricación. O en el bar donde todos los días toma café los tubos de luz tardan en prender y escuchamos la lucha hasta que se encienden completamente. Pero es en la fábrica donde se ve y oye claramente el deterioro. En la oficina, Jacobo no tiene computadora, utiliza una vieja máquina de escribir y una calculadora manual: podemos escuchar cada tecla de cada uno de estos objetos. Son esos sonidos particulares de aquello que ya casi no se oye; son sonidos que inmediatamente reconocemos como anticuados. Como observamos en la imagen 5, los ruidos acompañan perfectamente lo que se muestra a nivel visual porque no sólo vemos la máquina de escribir y la calculadora, también vemos todo el universo de la fábrica (muebles, paredes, luces), atrasado, detenido en el tiempo. Universo que se puede resumir en un objeto: la persiana rota de la oficina (claramente deteriorada y que Jacobo intenta arreglar solo).



Imagen 5

Cuando los dos hermanos van a ver el partido de fútbol (de segunda división, equipo aparentemente también estancando allí sin poder pasar a primera), Herman le dice a Jacobo que estuvo viendo el catálogo y que cree que sus máquinas son viejas. Por supuesto, él ya cambió las suyas. Además sabemos que Herman posee computadora (dice que tiene la foto de las hijas como fondo de pantalla) y cuando le regala un par de medias a Marta, habla de la línea nueva, más juvenil, más moderna. Es evidente, el contraste que se sugiere entre los dos hermanos y cómo, a partir de los comentarios de Herman, se enfatiza la decadencia de la

fábrica de Jacobo. Sin embargo, no es necesaria toda esta información para comprender esa decadencia. Ya desde las primeras imágenes (imágenes 6 y 7), siempre acompañadas por el sonido ambiente, los espectadores son testigos del estancamiento: las máquinas son viejas, el logo de la empresa es anticuado, todavía se realiza trabajo manual (poner etiquetas, terminar las medias con máquina de coser), las empleadas marcan la entrada y la salida en un cuaderno, escuchan la radio. El producto final, las medias, es un producto pasado de moda. Los locales donde Jacobo vende estos productos son negocios con las mismas características que su fábrica. Incluso, parece haber en todos estos objetos y espacios una leve capa de suciedad, como si fuera el polvo que acompaña un proceso de estancamiento. Y no es casual que los colores que predominan (como se puede ver en las imágenes 6 y 7) son pálidos: grises, azules oscuros, ocre. Hasta el rojo del logo (único color vivo) es opaco. Las medias son marrones y beige. En este sentido, es lógico entonces que la película transcurra durante el invierno: en todas las tomas en exteriores también abundan esos tonos y colores.



Imagen 6: Plano general de la fábrica



Imagen 7: Primer plano del trabajo manual

La película presenta, entonces, un mundo en el cual la modernidad se construye como resto, como aquello que se mantiene allí y no consigue salir, moverse, progresar. Así, en *Whisky*, gracias a esta “estética del estancamiento”, lo moderno no es más que una ruina, una huella del pasado fijada en el presente. Y esta permanencia del pasado funciona como una manera posible de pensar “lo contemporáneo”. “How to be happy, to invent ourselves,

shedding the inertia of the past?”, esta pregunta que se hace Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia* (19), podría ser perfectamente el gran cuestionamiento de la película en la cual, la inercia del pasado se convierte en la inercia del presente como si no hubiera escapatoria. En esa conjunción de tiempos, se intenta construir la mirada de la contemporaneidad, donde ver la oscuridad (siguiendo la lectura de Agamben) significaría asumir esa fractura, esa contradicción de nuestro tiempo donde la mirada al presente (incluso al futuro) continúa marcada por el pasado.

Ir hacia el pasado... para llegar al presente

Luego de la matzeibe de la madre, Herman sorprende a su hermano con una invitación a Piriápolis. A pesar de que Jacobo niega la invitación poniendo una excusa absurda (que al día siguiente van a arreglar la persiana rota de la oficina), la siguiente toma muestra a los tres en un auto yendo al balneario de la costa uruguaya. Este evento que podría haber sido el gran giro o complicación de la historia (el que genera algún tipo de desarrollo), no hace más que presentarnos más de lo mismo. La elección de Piriápolis, ciudad donde pasaban sus vacaciones Jacobo y Herman cuando eran jóvenes, es fundamental porque allí, al igual que en Montevideo, también se expone un mundo estático. Piriápolis se muestra como una ciudad que tuvo su brillo hace por lo menos veinte o treinta años. La escena donde juegan al tejo (imagen 8) está claramente fechada: pista de patinaje, luces de neón (que no funcionan bien), el diseño de las ventanas; todo dice “ochentas”. El hotel en el que se hospedan también es viejo, aunque es pintoresco a diferencia de otros elementos de la película. Sin embargo, la elección de ese hotel acentúa la imagen que se quiere presentar de Piriápolis: ciudad del pasado que se quedó en el pasado. En parte, como deseo de los personajes que se entusiasman jugando a las maquinitas de aquel tiempo.



Imagen 8

En Piriápolis tenemos una de las poquísimas secuencias con música extradiegética. Luego de jugar al tejo, donde parece producirse una distensión entre los personajes, vemos a Jacobo, Marta y Herman caminar por la ciudad con la canción “A go go” de Pettinellis de fondo. Son tres tomas donde los personajes cruzan el cuadro, primero de derecha a izquierda, luego de izquierda a derecha y, por último, de derecha a izquierda otra vez. La música acompaña el movimiento, pero terminada la secuencia nos damos cuenta de que ese movimiento no lleva a nada: en la siguiente escena vemos a Marta sentada, quieta, en la habitación del hotel. Todo el entusiasmo del pasado, del tejo, se reduce a tres tomas, tan sólo 27 segundos donde la música y el dinamismo parecen dominar, cuando en realidad, no se va hacia ningún lado.

La desolación del hotel, entendible por una cuestión de temporada (es invierno), junto con situaciones que lindan lo patético (el baño atendido por una empleada que aclara que “el jabón es a voluntad” o el show “karaoke” en el cual Herman canta “O quizás simplemente le regale una rosa” de Leonardo Favio) exageran la sensación de decadencia. Este viaje hacia el pasado, es un viaje nostálgico en donde se une lo que fue con la mirada desde un presente que pone de manifiesto la ruina. Como dice Svetlana Boym, “A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images –of home and abroad, past and present, dream and everyday life” (xiv). En este sentido, la sensación de nostalgia que se produce al viajar a este pasado (Piriápolis) tiene una estrecha relación con aquello que Walter Benjamin plantea sobre la ruina: en ella se posibilita la unión de lo transitorio con lo eterno, de lo nuevo

con lo viejo, de lo moderno con lo decadente. La ruina nos muestra que en el mundo hay una ruptura irreparable, por eso, es una forma de comprender la transitoriedad.

Según Andreas Huyssen, “En el caso de las ruinas, lo que estaría presente y sería transparente en su pretensión de autenticidad es sólo su ausencia. Es el presente imaginado de un pasado que hoy sólo puede captarse en su descomposición. Por eso la ruina es un objeto de nostalgia” (37). No sorprende, entonces, que la pretensión de autenticidad de toda la película (la exposición de la rutina diaria, el sonido ambiente, el dar sentido lo que sucede) esté llena de vacíos, como la misma ficcionalidad del matrimonio entre Jacobo y Marta. De este modo, en *Whisky*, la ruina en realidad viene a mostrar un vacío: el presente. La vuelta a un pasado añorado (momentáneamente, tal vez sólo cuando juegan al tejo) es una marca más del estancamiento del y en el presente. Al contrario de la ruina benjaminiana, la construcción de este presente estancado, estático, parece negar toda posibilidad de transitoriedad. Sin embargo, es el deterioro mismo el que muestra el carácter caduco de las cosas. La sensación de detenimiento se puede concebir porque sabemos que existe la otra posibilidad, la de Herman quizás que en Brasil tiene una fábrica y un producto más moderno, o la de la movilidad continua hacia un futuro que pronto será viejo.

A través de todos sus elementos, *Whisky* logra proponer una mirada sobre la contemporaneidad. En la realidad suspendida que nos exhibe, se pone de manifiesto aquello que plantea Agamben: “La contemporaneidad se inscribe, en efecto, en el presente, signándolo sobre todo como arcaico” (79). En este sentido, considero que *Whisky* lleva al extremo la construcción de un presente estancado en el pasado, de una ruina, como forma de postular lo contemporáneo. Andreas Huyssen habla de las “ruinas de la modernidad”, según él: “Un imaginario de ruinas [...] es central en cualquier teoría de la modernidad que quiera superar el triunfalismo del progreso y la democratización o el deseo de retorno a un pasado de poder y grandeza. Contra el optimismo de la ilustración, el imaginario moderno de ruinas es

consciente del lado oscuro de la modernidad” (37). Dentro de una realidad presente que nos abrumba con información, aceleración y dinamismo, Rebella y Stoll eligen posicionarse en el estancamiento para mostrar que tal vez no pasa nada. Dentro de las complejidades del mundo real, el arte saca a la luz la oscuridad a través del detenimiento.

Obras citadas

- Achugar, Hugo. *La balsa de la medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Otra parte* 20 (2010): 77-80.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: NLB, 1977.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brescia, Pablo. “Whisky” (Reseña). *Chasqui* 34.2 (2005): 224-27.
- Richards, Keith. “Born at last? Cinema and Social Imaginary in 21st Century Uruguay”. *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Ed. Dennison, Stephanie and Lisa Shaw. North Carolina: McFarland, 2005.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Huysen, Andreas. “La nostalgia de las ruinas”. *Punto de vista* 87 (2007): 34-40.
- Kohan, Martín. “El siglo vacío”. *Fin(es) de siglo y modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata. Vol. II*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001.
- Martin-Jones, David y Soledad Montañez. “Cinema in progress: New Uruguayan Cinema”. *Screen* 50:3 (2009): 334-344.
- Rebella, Juan Pablo y Pablo Stoll. *Whisky*. Control Z Films, 2004.
- Selios, Lucía. “Los últimos diez años de la cultura política uruguaya: entre la participación y el desencanto”. *América Latina hoy* 44 (2006): 63-85.
- Todorov, Tzvetan. “Las categorías del relato literario”. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Tomachevski, Boris. “Temática”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Ediciones Signos, 1970.