

MALENA VERARDI

Tramar la historia

La obra fílmica de Mariano Donoso

ediciones
**IMAGO
MUNDI**



Malena Verardi

Tramar la historia. La obra filmica de Mariano Donoso. 1.^{ra} ed.
Buenos Aires: 2026.

138 p.; 15.5x23cm. ISBN 978-950-793-448-3

1. Cine Argentino. I. Título.

CDD 791.43092

Fecha de catalogación: 16/10/2025

© 2026, Malena Verardi

© 2026, Ediciones Imago Mundi

Imagen de tapa: foto de Juan Sirk Hauser durante el rodaje de
Radiografía del Desierto

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina, tirada de esta edición: 200 ejemplares



Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor. Este libro se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2026 en San Carlos Impresiones, Virrey Liniers 2203, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

Sumario

	Agradecimientos	IX
	Roger Koza	
	Los planos del trabajador	XI
	Introducción.	XIX
1	Identities	1
2	Temporalidades	31
3	Miradas	61
	A modo de conclusión.	95
	Referencias	109
	Índice de autoras y autores del aparato bibliográfico.	115

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a Mariano Donoso y a Mariana Guzzante, quienes desde el comienzo apoyaron con gran entusiasmo la realización de este trabajo. Mi gran agradecimiento también a Roger Koza, que generosamente escribió un muy bello prólogo para el libro. Agradezco asimismo los minuciosos aportes de Fabián Beltramino, en relación con el análisis de la banda sonora de los films, a Julián Verardi, por el asesoramiento en cuestiones vinculadas a la historia del universo laboral y a Fernanda Alarcón, quien alentó la idea de llevar adelante este estudio cuando era solo un proyecto. Por último, gracias a Alejandro Falco y a Ediciones Imago Mundi, por posibilitar la concreción de trabajos de este tipo y por hacerlo con calidez y eficiencia.

Finalmente, un agradecimiento primordial: a las películas abordadas en este ensayo, por los maravillosos mundos que proponen.

Los planos del trabajador

ROGER KOZA

Citar a Borges, dadas las coordenadas de signos y planos que despliega *Tramar la historia. La obra fílmica de Mariano Donoso* no es un gesto de pedantería. En *Miscelánea*, escribió: «El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica». No veo otra forma de comenzar que tomar prestado ese juicio para explicitar qué intentaré delinear en los párrafos a continuación: la crítica de un libro sobre la obra de uno de los mejores cineastas argentinos de nuestro tiempo, demasiado desconocido, poco visto. El libro tal vez ayude a contrarrestar tamaña injusticia.

Debo añadir que no conozco a la autora, cuya paciencia me resulta admirable debido a que me he demorado en demasía en enviárselo. Nada, absolutamente nada, condiciona mi juicio; ni dinero, ni afecto. Leo y escribo en libertad. Es que Malena Verardi es una desconocida, y, por alguna razón que desconozco, tuve la suerte de que me eligiera para escribir el prólogo de su libro. Soy afortunado: es un libro imprescindible, anómalo como el cine de Donoso, es decir, una pieza en consonancia con su objeto, porque este pequeño tratado es auténticamente ambicioso, como las películas del elegido. Y no es una tarea que no requiera paciencia, suspicacia y arrojo. El cine de Donoso es esquivo, lúdicamente multidisciplinario, una obra abierta erigida en tradiciones distantes que, en el diapasón en el que afina el espíritu del cineasta, puede reunir la geometría semántica de un enunciado de Spinoza o una diatriba seca de Martínez Estrada.

Antes de seguir y concentrarme en el libro de Verardi, debo confesar algo, porque omitir lo que voy a decir sería condicionar

con un indebido misterio el párrafo precedente. ¿Por qué habría de aceptar escribir un prólogo de una desconocida? A quien conozco bien es a Mariano Donoso, cineasta que admiro, una persona que vi por primera vez en la fila de un improvisado comedor en una universidad durante un festival de cine en marzo de 2018. La primera conversación fue rarísima. Literalmente, mientras esperábamos pedir nuestra cena, lo único que hablamos fue de la reciente muerte de Stephen Hawking. En ese día se proyectaba en un festival de cine mendocino llamado GRABA, en carácter de estreno mundial, una película extraordinaria: *Buenos Aires al Pacífico*. Había visto las precedentes, pero la cuarta era una glosa de todo lo mejor de las tres anteriores. Supe que haría todo lo que estuviera a mi alcance, como programador de cine de festivales y como crítico de cine, para que esa película singularísima se viera en todo el mundo. Es que no era una película entre otras, ni siquiera por ser la mejor del cineasta. Ahí anidaba el poder del cine en todo su esplendor. Era una película popular y rabiosamente moderna; la podía ver el nieto del ferroviario con el que empezaba la trama; también la podía abrazar con fervor un lector de André Bazin o Walter Benjamin.

Buenos Aires al Pacífico era un enigma y una inesperada proeza: la gran historia del siglo XX teñía el relato que se iniciaba con el duelo personal del cineasta debido a la muerte de su madre y culminaba con el fin de toda una época en la que se creyó en el conocimiento como garantía de una vida decente y justa. El cine, además, podía ser inicialmente un suplemento de apoyo a esa promesa de mundo. Sin embargo, el desenlace fue otro. Esa feliz ilusión de un siglo luminoso, el entrevistado por el primer Chaplin y Keaton, culminó en sangre, contaminación y explotación. Los últimos minutos de *Buenos Aires al Pacífico* eran tan verdaderos como amargos. Clarividencia en vez de felicidad, lucidez en lugar de serenidad: los planos del epílogo de aquel film que vi antes de que empezara el otoño no eran otra cosa que la constatación de un epitafio. De las promesas del siglo XX, solo quedaban ruinas. El duelo personal del principio se había transformado en un pesar de otra magnitud y otra índole. En esa película dolía el mundo, el fin de un mundo, o la derrota de una ilusión. No era nihilismo, menos todavía cinismo. Filmar el acabamiento no es necesariamente diluirse en la nada. Los niños de la película, los hijos del cineasta,

quizás estaban ahí para establecer un reinicio. Ellos pueden volver a empezar. A esto último lo dice muchísimo mejor la autora de este libro intempestivo. Pero no se ciñe a esa película única, sino que, a través de una apuesta mayor y más fructífera, en el conjunto de la obra, todo lo dicho hasta aquí se entiende mejor. En el todo, el entendimiento se perfecciona.

Principio metodológico de la autora: las películas de Donoso son un todo, se potencian entre sí, funcionan como los movimientos de una obra musical en la que se propone un modo, una entonación, un temple, una variación. *Opus* reverbera en *Buenos Aires al Pacífico*, *Radiografía del desierto* retoma algún motivo de ambas, *Tekton* recoge un signo emitido en todas, pero no desplegado de la misma forma. Se repiten procedimientos estéticos, el ensayo predomina, las citas diversas pueblan el espacio simbólico de las películas, lo personal y lo colectivo se ensamblan armónicamente. Repetición y diferencia, en las películas y en el propio libro. He aquí un ensayo espejo.

El libro se mimetiza con el conjunto, duplica la constelación pluralista de Donoso mientras la autora reordena los signos lanzados y los dispone ante una tríada hermenéutica que formula como desciframiento del todo. El cine de Donoso –afirma– devela la constitución del sujeto del presente, cuya efigie se revela en imagen y, como tal, puede pensarse a través de tres ejes de análisis, que dividen el libro en tres secciones diferenciadas por conceptos en plural: identidades, temporalidades y miradas.

En cada apartado, Verardi trabajará incansablemente en anudar las variantes conceptuales que se desprenden de esos tres núcleos que no solo permiten divisar la emergencia del sujeto, sino que permiten entreverar lo que todo sujeto es más allá de su conciencia: una encarnación contingente hecha de palabras prestadas que circulan como discursos en un segmento de la historia, que implican a un pueblo y un mundo mayor que lo abarca, durante un período específico en el que también se desarrolla una historia universal de la técnica y que condiciona el trabajo en todos sus órdenes. En ese momento de la técnica se consolida una invención, una forma alucinada de recolección de tiempo en el espacio en imágenes en movimiento, eso que todavía llamamos cine. Verardi dice esto de otro modo, y dice que es en sí el magma del cual emana todo el

cine de Donoso. Demuestra en un montaje discursivo digno de un Godard de las letras cómo la historia argentina del siglo XIX y XX, con epicentro en San Juan, sirve para pensar la historia de Argentina; entreteje esa historia con la del capitalismo del siglo pasado y el actual; revisa la inacabable pertinencia de los envilecidos conceptos «civilización» y «barbarie»; despliega un análisis certero sobre la conexión entre las máquinas de aceleración del movimiento y el cine y, asimismo, puede reconocer el efecto que tiene todo lo dicho en el trabajo y las marcas que deja en el cuerpo. En la obra de Donoso todo eso circula bajo el encantamiento de una puesta en escena que puede nombrarse como la de un cine de indagación.

En uno de sus párrafos Verardi afirma: «El ordenamiento narrativo en función de capítulos es un rasgo que caracteriza a las cuatro películas y constituye, por tanto, una marca de estilo propia del cine de Donoso. Esta modalidad organizativa de los relatos, que encuentra varios puntos en común con la disposición de una obra literaria, supone una apelación directa al espectador, en la medida en que es a este a quien se dirige dicho ordenamiento (y quien realizará la “lectura” del film), así como manifiesta una clara marca de la presencia del enunciador, que adquiere visibilidad a través de esta organización». Esta afirmación tardía en el libro es clave para asimilar orgánicamente la primera mitad de su evolución conceptual. La autora jamás se confunde, pero la materia que aborda se lo impone: los planos de Donoso tienden a asemejarse a oraciones. La imagen se parece al verbo.

En efecto, la introducción del léxico cinematográfico se retiene dado que la palabra y la imagen devenida en concepto son constituyentes del cine de Donoso. En gran medida, el primer apartado y el segundo, aunque no siempre, podrían confundirse con los títulos de cuatro libros, si no se aclarara que se habla de películas. La venerable cantidad de citas, que ya no pertenece al universo conceptual de Donoso, se emplea con eficacia para situar el cosmos cinematográfico en un orden que excede lo cinematográfico y proponer así una interpretación general que remite a los tres ejes ya citados y posiciona a la obra del cineasta en una discusión con otro alcance. Es por eso que la hermenéutica predomina, la historia literaria argentina se infiltra y la crítica cultural avanza

sobre el cine de Donoso como si fuera una circunstancia menor en su forma, porque lo decisivo reside en lo que enuncia. Es imposible eludir a Sarmiento, darle la espalda a Martínez Estrada, entre otros. El hacinamiento de autores es evidente y razonable y no proviene de ninguna obediencia al imperativo académico, porque en verdad es el propio material del cine de Donoso el que reclama ser contrastado con fuentes de esa índole. La voz en *off* de Donoso en sus películas y las citas recurrentes inscriptas en la superficie misma de los planos funcionan ya como textos. Con razón, Verardi los lee de ese modo y saca provecho de ese procedimiento. La bibliografía no es en vano. Los autores citados explicitan la tradición de lectura con la que la autora aborda la abundancia salvaje de signos que define el cine de Donoso. Paul Ricoeur y Reinhart Koselleck son ineludibles, como también lo pueden ser David Harvey y Fredric Jameson. Podrían ser citas de autoridad, pero no lo son; son buenas compañías, incluso necesarias, quizás extrañas en algún caso si se piensa que es un libro dedicado a un cineasta.

Pero *Tramar la Historia* deviene enteramente cinematográfico en su último movimiento. Los indicios están desperdigados en muchas de las páginas precedentes al segmento titulado «El cine es un invento del olvido». En la descripción, en el inicio del segundo eje titulado «Temporalidades», se puede advertir, si se trata de indicar una prueba de que es un libro de cine, la laboriosa reconstrucción de un pasaje en *Opus*. Es el idioma del cine el que prevalece en ese fragmento, el que repara en un *travelling* o un *zoom*. Pero es indementible que la fuerza léxica que invoca el análisis cinematográfico se desata con todo su ímpetu en el segmento recién indicado, instancia en la que todo lo dicho hasta ahí recobra un nuevo sentido y solo el cine importa para volver a pensar todo lo que se ha dicho. Son los momentos más hermosos del libro, momentos en los que se pueden leer pasajes como el siguiente:

Si la historia de vida del realizador del film y la historia de la provincia de San Juan, su tierra natal, ocupan un lugar relevante en el relato, *Tekton* es, ante todo, un homenaje a la historia del cine. Un homenaje que instaura una serie de reflexiones en torno a las relaciones entre la imagen y la mirada y que refiere, por un lado, a la historia del cine en cuanto lenguaje cinematográfico y, por otro, a la historia el cine como relato, uno de los grandes relatos del siglo XX.

Y de inmediato, el párrafo posterior:

El film posee la estructura de una película silente. Si bien hay ciertas escenas que incluyen sonido diegético (el mencionado capítulo III en el que puede escucharse el sonido del viento o el capítulo VI: «El edificio de lata», en el que se accede a las «sonoridades únicas que producen las obras»), en su mayor parte la banda sonora es extradiegética y es la que establece el programa musical que funciona como eje del relato. La narración se organiza en función de secuencias separadas entre sí por fundidos a negro o por cortes directos que dejan lugar a las placas sobre las cuales se inscriben los intertítulos. Estos cumplen la función de describir o analizar las imágenes que los suceden, tal como ocurría en las películas de comienzos de 1900. En este sentido, Donoso –la «voz» de los intertítulos– se ubica como cronista del proceso de reconstrucción, como un observador privilegiado con acceso irrestricto al mismo.

En esos pasajes notables, Verardi resplandece; su escritura filma a Donoso; sus planos vencen la indeterminación de todo aquello que se filma.

Hay que decir algo más, algo que tímidamente se delinea sin enunciarse, pero que bien puede inferirse de las últimas páginas del libro. En ese cierre se describe la figura del trabajador, que desde el inicio es un personaje conceptual del discurso de Verardi, porque lo es discreta pero ubicuamente en todas las películas de Donoso. Entre todos ellos, hay un personaje indeleble, el ferroviario de *Buenos Aires al Pacífico*, aquel hombre que ya ha vivido su vida y llora al recordar sus luchas como trabajador. Él, quien pasó su tiempo alrededor de locomotoras y vagones y fue testigo del fin de los trenes en Argentina es a su vez el representante de una figura del trabajador que se esfuma, si es que ya no es un mero espectro de un modelo universal del trabajador que ya no existe. Cuando en el último párrafo, el libro se pregunta sobre «el trabajo, las identidades, el pasado, la historia en el contexto contemporáneo» y postula acertadamente que la obra de Donoso interpela esa cadena de signos a través de sus películas, se puede sumar una sombría observación. El amoroso viejo que repone la legitimidad de su historia y la grandeza detrás de su propio trabajo puede ser un doble del propio Donoso. El cine que él representa, la tradición que en él pervive es como un tren que circula cada vez menos, cuyos

ramales no se reparan y en cualquier momento puede detener su marcha. Donoso ha trabajado sobre sus planos como cualquier otro hombre o mujer que se ha dedicado a un oficio. El de Donoso es también un oficio del siglo XX. Él lo sabe y no le es indiferente que el mundo de las imágenes o las imágenes del mundo como mundo en sí ya no estén ligadas a la tradición cinematográfica. Su tarea no es otra que hacer existir una tradición en retirada. El libro de Verardi dignifica su esmero y lo ayuda a resistir.