

Laberintos sonoros y desajuste del presente en la imagen. *Weak Rangers* (2022) de Lucia Seles  
Tamara Accorinti  
Arkadin (N.º 13), e056, 2024. ISSN 2525-085X  
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe056>  
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# LABERINTOS SONOROS Y DESAJUSTE DEL PRESENTE EN LA IMAGEN

*Weak Rangers* (2022) de Lucia Seles

## Sound Labyrinths and the Imbalance of the Present in the Image

*Weak Rangers* (2022) by Lucia Seles

TAMARA ACCORINTI | [tamaraaccorinti@yahoo.com.ar](mailto:tamaraaccorinti@yahoo.com.ar)

Universidad Nacional de las Artes. Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido: 15/02/2024 | Aceptado: 30/04/2024

### RESUMEN

El sonido en el cine de Lucía Seles actúa como enlace de situaciones afectivas y de pensamiento. Genera líneas interpretativas que distancian al espectador de la unidad de acción y lo lleva a establecer lazos alternativos. El cine de Seles opera en el intersticio, en lo que falla, en el modo en que la neurosis arma y desarma relaciones afectivas. A partir del desfase de la contigüidad imagen y sonido, junto a la descomposición del montaje de las escenas, la dimensión actual del plano aloja en sus films la dimensión virtual de un pasado que desajusta el presente.

### PALABRAS CLAVE

imagen; sonido; montaje, afectos; diálogos

### ABSTRACT

The sound in Lucía Seles' cinema functions as a link between emotional situations and thought. It generates interpretive lines that distance the viewer from the unity of action and leads them to establish alternative connections. Seles' cinema operates in the interstice, in what fails, in the way neurosis constructs and deconstructs emotional relationships. Through the disjunction of image and sound, along with the decomposition of scene editing, the current dimension of the shot houses in her films the virtual dimension of a past that disrupts the present.

### KEYWORDS

image; sound; montage; affects; dialogues



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

«Soy mi tenis, mi shampoo y acondicionador  
y no me importa que mi imagen deformada,  
atraviere el mundo.»  
La tenista en *Weak Rangers* (2022)

*Trilogía inconclusa de odio desencadenada* fue estrenada en BAFICI en el año 2022 iniciando lo que hoy ya es una pentalogía y es la serie donde aparece por primera vez el nombre de Lucía Seles.<sup>1</sup> Las películas que conforman esta trilogía son: *Smog en tu corazón* (2022), *Saturday Disorders* (2022) y *Weak Rangers* (2022). Luego, en 2023 estrena *Terminal Young*, filme ganador de la Competencia Nacional del BAFICI. Finalmente, en 2024, estrena *Fire Supply* transformando la inicial trilogía en una pentalogía, hecho que anticipa la imposibilidad de imaginar cuál será el final de esta serie «inconclusa» de odio desencadenada —el entrecomillado es mío—.

En este artículo, me focalizaré en el análisis del sonido en *Weak Rangers* (2022) que es, la tercera película de lo que inicialmente fue una trilogía, para ello haré algunas referencias a los filmes anteriores *Smog en tu corazón* (2022) y *Saturday Disorders* (2022) como modo de articulación del filme en el marco de la serie.

En el cine de la directora el sonido funciona como enlace de relaciones afectivas y/o de pensamiento, en tanto genera líneas interpretativas en el espectador que lo aleja del seguimiento de la unidad de la acción y lo obliga a encontrar lazos comunicantes; donde el montaje expone la neurosis y su dimensión motorizante de las relaciones afectivas. *La serie inconclusa de odio desencadenada* (2022–2024) se mueve justamente allí, en el intersticio, en lo que falla, en el modo en que la neurosis arma y desarma relaciones afectivas. Es por ello, que gracias al desanclaje de la contigüidad entre imagen y sonido, de la descomposición que establece el montaje de las escenas, la dimensión actual del plano aloja la dimensión virtual de un pasado que desajusta el presente.

### ALGUNAS CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE TRILOGÍA INCONCLUSA DE ODIO DESENCADENADA (2022)

A nivel de distribución, el cine de Lucía Seles es difícil de ver, se mueve básicamente en festivales y museos, se aleja de las cadenas de cine. También se aleja del siempre disponible mundo de las redes. En una sociedad donde todo aparentemente está al alcance de un click, su cine se resiste a que se vea en partes, por fragmentos, en pantallas de celulares o en notebooks.

A nivel de la historia, los tres filmes reúnen a los personajes en un complejo de tenis, cada personaje *cree en un mundo*, la tenista trabaja como profesora y sólo acepta que la llamen tenista como su padre. Para Luján, su mundo es la música. Para Sergio, el sanjuanino, su mundo es Luján. En este aspecto, lo que define a cada personaje es su pertenencia a un territorio, en el sentido que cada uno tiene su mundo. A diferencia de la vertiginosa sociedad neoliberal, la cual se insinúa en un fuera de campo sonoro y en algunos personajes secundarios como el hermano de Manuel o Magu, ellos creen fervientemente en su mundo, lo exponen, lo defienden.

<sup>1</sup> Lucía Seles es un nombre ficticio.

Si bien lo que reúne a las personas es el espacio del trabajo, se los ve desfasados de sus labores. Por ejemplo, Luján<sup>2</sup> está obsesionada con tener sus 16 partituras, el grabador y arregló con Manuel practicar guitarra todas las mañanas. El contador está en su oficina y se dedica a ordenar obsesivamente las pelotitas de tenis y a inventar clases para la tenista. Manuel, el dueño del complejo, siempre lo manda a hacer tareas que no se vinculan con su labor de contador, por ejemplo, comprar stickers, recibir a su hermano, etcétera. A su vez, Manuel en lugar de organizar el funcionamiento del complejo se dedica a dar órdenes inútiles, por ejemplo: dictarle a Luján sus pensamientos en una hora precisa del día, juntarlos para recibir al sanjuanino, llamarlos para decir algo irrelevante o armar sorteos que son una simulación, en tanto finge la lógica de un sorteo, que ya es falso en su propia determinación.<sup>3</sup> La tenista —única más acorde a su lugar de trabajo— la contratan como profesora de tenis, pero se obsesiona para que el resto entienda que ella es tenista, no profesora. Se la ve siempre con sus raquetas al hombro para reafirmar su condición de tenista, también se la ve siempre tomando cerveza.<sup>4</sup> Vemos así que, aunque el film ancle su espacio diegético en un lugar de trabajo, el trabajo es lo que falta, lo que no se hace, lo que se desliza a otra cosa, la máscara es lo que organiza el relato. La lógica del trabajo ya está dejando de ser, aunque sigue siendo, ya no es. Luján cuando hace el recorrido por las canchas de tenis de la zona dice «solo hay una cancha de tenis que estaba cerrada y la otra abandonada».

En las películas de Lucia Seles, hay un modo romántico que sobrevuela cada una de las acciones de los personajes, hay un amor no nostálgico por objetos que quedaron en desuso, en tanto que, para los personajes, tienen la vigencia del presente. Los admiran, le constituyen su mundo, por ejemplo: cd, impresiones, fotocopias, pista de patinaje sobre hielo y/o resguardarse de la gente en las tradicionales galerías de barrio. Asimismo, los personajes de Lucia Seles persisten en una infancia que ya no les pertenece y al tiempo sigue deviniendo suyas.

En este sentido, las películas de la directora son románticas, no en relación con la expectativa del género, sino por el modo en que la enunciación se acerca y narra que los personajes estén un poco rotos, un poco al margen y corridos del borde que impone la actual sociedad neoliberal. Lo romántico, surge justamente allí, en el modo en que los personajes habitan ese margen.

Las películas de Lucia Seles son difíciles de narrar, en tanto se resisten a la lógica del sentido, sin dejar de ser narrativas, la narración es lo que falta. La filmografía de la directora se desliza en el sentido, lo doblega, lo hace replegarse hacia sí mismo. Sus películas proponen vivir una experiencia en capas donde el montaje —que recae sobre los circuitos de imágenes y sonidos— corta, fragmenta, y fisura la unidad de narración y obliga al espectador a deslizarse en diversos puntos de fuga que se superponen, se rechazan y se implican en algún otro lugar que nunca es la lógica causal de la acción.<sup>5</sup>

Mas allá, o incluso gracias a esta *desobediencia* a la narración es posible proponer alguna especie de diagrama que establece una cartografía afectiva de las relaciones. Trazando una especie de mapeo de la trilogía inicial, podemos decir que:

*Smog en tu corazón* (2022) muestra los territorios, cada personaje se aferra a un mundo cree en él, lo defiende. El mundo o territorio es una cuestión no solo de espacio, sino de tiempo. Por ejemplo, la tenista se aferra desesperadamente a que se la reconozca como tenista porque «su padre fue tenista y

<sup>2</sup> En su espacio tiene un arpa, cd y grabadores. Además, lleva siempre su guitarra. Es la única que realiza el vía crucis no conocido a la iglesia de Luján, y aunque el plan se haya caído, dice que es quien lo tiene que hacer porque se llama como la iglesia.

<sup>3</sup> Manuel inventa en su mente un país que no se puede cotejar y luego arbitrariamente dice quién es el ganador.

<sup>4</sup> La madre le dice todo el tiempo por llamadas telefónicas «todo va a ir bien, pero cuidate de la cerveza».

<sup>5</sup> Por ejemplo, la sinopsis de *Smog en tu corazón* (2022) nos permite adelantar esta dimensión de un sentido que se desliza siempre en otra cosa, en una otra dimensión que no es lógica narrativa: «Qué difícil es cuando una persona es dueña de un complejo de tenis y mezcla eso con sus otros sentimientos» (Serie gong cine, s. f.).

dejó de serlo». La repetición de esta frase deja emular la presencia de un trauma que persiste e insiste en su presente, es así, que, el aferrarse a las raquetas y a la condición de tenista no es solo un tema sólo de espacio, sino, fundamentalmente de tiempo.

*Saturday Disorders* (2022) se basa en los trayectos, se afianza en el recorrido que se afirma como contrapartida de una promesa no cumplida. Evidencia la fijeza del trayecto, el pasado que *gira* persistentemente en el presente, hecho que también puede verse en las reiteradas imágenes de juegos giratorios del parque de diversiones de Luján. El film narra el recorrido de Luján por el vía crucis menos famoso de la ciudad que lleva su mismo nombre y que ella se empeña en realizar tras la desilusión de la cancelación del plan. El contador, también recorre Luján tras una cita fallida, el encuentro con la tenista. La cita era un engaño, el recorrido un apego desesperado por afrontar la desilusión.<sup>6</sup>

*Weak Rangers* (2022) es la puesta en acto del poder, la disolución del lazo que la perversión del poder genera, pero también la posibilidad de la recomposición de las relaciones en otro orden, del lado del respeto, que es el lado del amor. Y, es solo desde ahí, del espacio que el amor habilitó es que los personajes se encuentran, comparten y se reconocen.

### REVERBERACIONES SONORAS, LA REPETICIÓN Y LA FRAGMENTACIÓN EN *WEAK RANGERS* (2022)

Reverberación es volver a oír o seguir oyendo un sonido que se refracta o refleja en una superficie, un sonido que se percibe como siendo, aunque ya haya dejado de ser. Reverberar es la condición de un sonido que se des-localiza, se des-borda, se enmascara en otra cosa. La reverberación sonora no es un eco que se percibe como dos sonidos distintos, sino que es un sonido que ya está dejando de ser y sigue siendo. El uso del sonido en los filmes de Lucia Seles nos permite dar cuenta de un pasado que persiste y que desajusta la dimensión presente de la acción dramática y establece un continuum de relaciones afectivas.

En la *trilogía inconclusa de odio desencadenada* (2022) los sonidos no sólo no se anclan con las imágenes que vemos, sino que también se repiten, se disimulan en otra cosa; se refractan. Del mismo modo que otros elementos de puesta en escena el sonido deviene una máscara que se desliza a otras relaciones. Por ejemplo, en *Saturday Disorders* (2022) hay una voz masculina que habla sobre la localidad de Luján mientras los personajes peregrinan por la ciudad, sin embargo, recién se referencia la misma en *Weak Rangers* (2022).<sup>7</sup> En este sentido los enlaces de audio y video no son ni sostenidos en la acción ni en la cronología, sino que circulan por otros circuitos que siempre se enmascaran y devienen en otra cosa. La relación está en *Saturday... (2022)* la referencia de una posible fuente en *Weak Rangers*, así cada filme es responsivo siempre parcialmente del otro. Lo mismo sucede con los relatos del cura de la iglesia de San Cayetano que Luján visita en su vía crucis menos famoso pero que, como vimos en *Saturday Disorders* (2022) la iglesia estaba cerrada. Sin embargo, en *Weak Rangers* vemos abierta la iglesia y al cura hablando de la historia de ésta y mirando casi a cámara.

<sup>6</sup> En *Weak Rangers*, cuando Selena Prat le envía las fotos de Luján y el contador en el parque de diversiones, él le dice a Luján «incluso hasta parece que la estamos pasando bien».

<sup>7</sup> En *Saturday Disorders* (2022) aparece una voz de una guía turística que no tiene fuente de anclaje en este filme y que muchas veces acompaña el recorrido de Luján. Sin embargo, ella nunca estuvo con un guía turístico, de hecho, ella realiza el vía crucis menos famoso. En *Weak Rangers* (2022) Selena Prat le dice al contador que su novio es guía turístico de Luján.

*Weak Rangers* (2022) inicia con tres videos que se proyectan sobre el fondo de una pantalla negra con música instrumental religiosa. La enunciación, a través de textos escritos, refuerza la idea del video al enumerar las imágenes con el encabezado video 00, video 02, etcétera, y, al hablar, de las películas anteriores como videos.<sup>8</sup> De este modo, de entrada, se evidencia la hibridez de dispositivos del cine y el del video. Por un lado, en la idea de la pantalla como una ventana, dado por el recuadro por donde se ven los personajes. Por el otro, en la dimensión bidimensional de la imagen dada por el texto escrito a computadora de la enunciación, y, por las salidas de los personajes del cuadro quienes se pierden detrás de la pantalla negra, hecho que resquebraja la continuidad visual del espacio fílmico y rompe la lógica del fuera de campo a favor del fuera de cuadro propio del soporte del video [Figura 1].<sup>9</sup>

A su vez, los textos escritos señalan algunos aspectos que organizan el filme en la lógica de la serie, por ejemplo, el video 03 dice «en Smog en tu corazón el dueño del complejo de tenis confesó a quien amaba + en el mundo y Saturday Disorders tenía too many informaciones turísticas de Luján». Mientras este texto ocupa parte de la pantalla en negro la imagen de video nos muestra en cámara lenta el momento del altar de cd y shampoo que Manuel organiza en homenaje a los territorios de Luján y la tenista. Cabe resaltar, también, la dimensión fasificante que tiene la numeración de los videos ya que los mismos simulan una cronología que falla, por ejemplo, video 00 video 02, video 03. Estos supuestos datos informantes, que parecen anclar en una cronología, son máscaras de otras mascararas que no pueden aprenderse en un único sentido, porque siempre ya están deviniendo otra cosa. La estrategia es la máscara. Esto también se ve en los datos informantes que marcan las horas —el reloj de pared de la cancha— y el paso del día. Los filmes empiezan de día y terminan de noche simulando el transcurso cronológico de una jornada laboral, pero la lógica de encabalgamiento de los planos y las escenas pasan por otro lado, el corte se establece en el trazado de *cartografías de afectos* y no sobre la base de la linealidad de los acontecimientos.

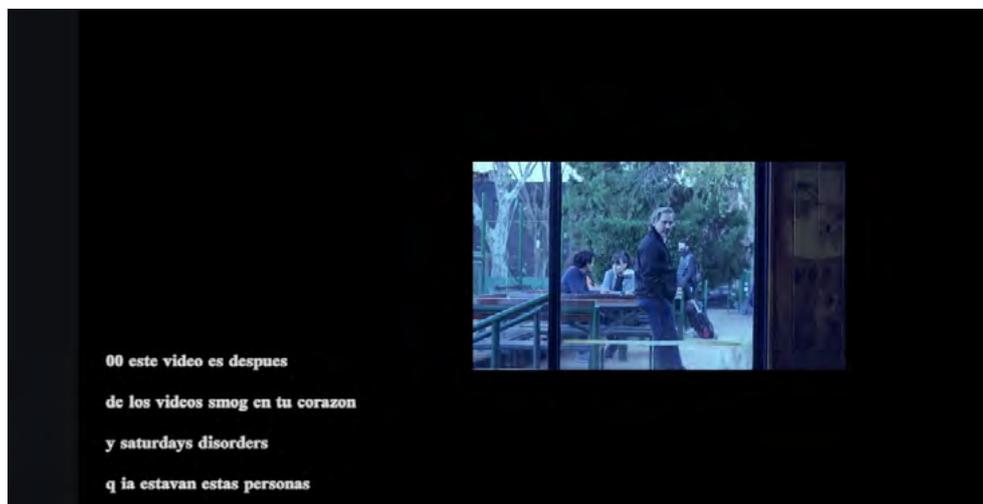


Figura 1. *Weak Rangers* (2022)

8 «Video 00, este video es después de los videos *Smog en tu corazón* y *Saturday Disorders* que ia estaban estas personas» *Weak Rangers* (2022)  
 9 Como señala Bonitzer (2007) el espacio del video ya no es la escala recortada de planos en profundidad, sino una incrustación sin conflicto de una especie de «papeles recortados» (p. 30) y de cuerpos que parecen estar liberados de las reglas de la profundidad y la gravedad, extendiéndose en la superficie bidimensional de la imagen.

A nivel sonoro, volviendo al inicio del filme analizado, en estas primeras imágenes escuchamos una música religiosa extradiegética sobre la que se filtra el sonido ambiente de los perros del complejo,<sup>10</sup> sin embargo, ya no podemos afirmar que lo que oímos sea sonido ambiente porque al resquebrajarse la dimensión del fuera de campo dada por esta yuxtaposición transmediática ya no hay lugar desde dónde referenciar la fuente sonora y por consiguiente tampoco hay modo de establecer la lógica entre sonido in-off y/o diegético y extradiegético. Esta dimensión de desajuste entre lo diegético y extradiegético también se da en otros momentos del filme. Al respecto podemos señalar, la escena cuando Sergio le pide a Luján que ponga música clásica mientras le corta el pelo, la enunciación corta la escena y la intercala con el momento en que el contador desaloja lo que hasta ahora había sido su lugar de trabajo. De este modo —al mejor estilo hitchcockiano— el diálogo funciona como una falsa pista a la referencia musical, ya que la distancia entre los dos espacios imposibilita anclar el sonido al espacio de la ficción. Vemos acá nuevamente la estrategia de la máscara, el sonido es y a la vez deviene otra cosa, por ello, ancla y desancla la referencia espaciotemporal enrareciendo la dimensión del presente de la imagen.

Luego de estas primeras imágenes y sonidos se muestra el nombre de la productora y desde allí se pasa a la presentación de lo que serían las lógicas afectivas que circulan a lo largo de este filme. Es la enunciación, a través del montaje, la que plantea un circuito de relaciones donde se pone en acto la descomposición —que produce el abuso de poder— de los mundos de los personajes y su posibilidad de reparación a partir de una lógica que fisura los regímenes habituales de comportamiento y se reconcilia amorosamente con el margen.<sup>11</sup>

Lo que da inicio al nivel de la historia, es la llamada que la tenista le hace a la madre donde anuncia que la nombraron jefa de personal. Esta escena, se presenta en trozos, de manera no cronológica<sup>12</sup> y fragmentariamente. A su vez, se la va intercalando con otras escenas que también se repiten: como el encuentro de Selena Prat con el contador en *Saturday Disorders* (2022), Manuel contando su viaje a Alemania —donde cuenta la relación entre los alemanes y la cerveza— y la escena donde Sergio le pregunta a Luján a quien elige mejor compañero, si a él o a Arístegui —el contador—. La respuesta no se da y Luján repite «¿Cómo mejor compañero?». De allí, corte a diferentes imágenes unidas por una música instrumental con base de teclado eléctrico y batería. Esta composición musical, de carácter extradiegético, es recurrente en los filmes de la serie, donde la enunciación explica o anticipa momentos significativos de los vínculos, utilizando también el recurso del texto escrito superimpreso.<sup>13</sup> En este filme, esta música pone en relación: la imagen de la aerosilla donde la enunciación dice que le gusta mirar a la gente que está en ellas porque le dejan sentir el vértigo que podría estar teniendo y no tiene;<sup>14</sup> la escena en el auto entre Sergio y Luján, donde él le anticipa el enojo de Manuel porque hizo sola el vía crucis menos famoso; y el plano detalle de las fotos del contador y Luján que había enviado Selena Prat a Manuel.

Las escenas no se organizan en base a una relación causal propia de la acción ni con relación a la cronología. Mas bien, el montaje, hace sugerir en la sutura de las imágenes y sonidos una dimensión más aberrante de un fuera de campo que da cuenta de la furia de Manuel porque dos de sus empleados

10 Información que el enunciatario tiene como código de la serie ya que en las dos películas anteriores vemos a dos perros presentes en el complejo de tenis.

11 Esto se ve en el final del film cuando Manuel organiza una especie de altar con shampoos y acondicionadores, en homenaje a una pasión de la tenista, y cds, en homenaje a la pasión por la música de Luján.

12 La conversación no se la presenta en su orden habitual, por ejemplo, el momento que Marta le cuenta a la madre que la nombraron jefe de personal se lo muestra al final de la charla cuando es una información que antecede al resto del diálogo.

13 Por ejemplo, en *Saturday Disorders* (2022) cuando la enuncian sobre las imágenes de los juegos del parque de diversiones de Luján, explica la cancelación del plan que Manuel hizo en *Smog en tu corazón* (2022).

14 Esta relación de observar algo que podría estar sintiendo, pero no siente, es la posición típica del espectador de cine en la identificación con los personajes.

hicieron el plan que él había suspendido. Y la enunciación sugiere que el modo que encuentra de realizar esa venganza es nombrando a la tenista jefa de personal. Un personaje, que como dice Selene Pratt, es *intransitable*, que goza de tener el poder, que tiene poca o nula empatía, y, que está marcada por el rencor de un pasado que la narración sugiere, pero nunca explica. Luego, se da lugar al título *Weak Rangers* sobreimpreso en las imágenes de la aerosilla y a continuación se escucha, en over, la voz de Manuel, donde enuncia que el complejo necesita un jefe o jefa de personal. Las imágenes muestran, por un lado, el momento del auto entre Luján y Sergio y, por el otro la caminata de Luján en *Saturday Disorders*. Estas escenas, cortadas, fragmentadas y varias veces repetidas, anticipan el modo en cómo del abuso de poder y la venganza resquebraja los mundos de los personajes y por consiguiente las potencias que los modos de habitar esos territorios les habilita. De este modo, la coexistencia y bifurcación de imágenes y sonidos, organiza un tejido intensivo de relaciones afectivas.

Si hay algo que marca el mecanismo de poder y el goce de la tenista por ejercerlo, es el audio de una española que habla sobre los *rangers* y que la tenista les hace escuchar cuando Manuel informa que ella será la jefa de personal. Este audio ya se había escuchado previamente pero acá es cuando se ancla a su referencia diegética. Lo primero que dice la tenista es «lo que sí quiero dejar claro es nadie va a perder su trabajo, lo que si vamos a hacer es una reestructuración de los espacios». Esta frase repercute directamente con otras frases previas que se repetían varias veces donde el contador le decía a la hermana cuál era su lugar físico en el complejo. Es en este sentido donde la repetición cobra fuerza y hace que este texto refracte o reverbere sobre las anteriores frases del contador. Si *Smog en tu corazón* (2022) mostraba el deseo de los personajes por defender sus mundos, sus territorios, la tenista en *Weak Rangers* (2022) se empeña en romperlos. Luego que ella dice lo que implica ser un ranger,<sup>15</sup> se escucha la voz de una española, en una grabación que se reproduce por celular, que cuenta que al haber sometido a los *rangers* a una evaluación psicológica se registró que el setenta y dos por ciento tenía trastornos muy serios de depresión severa, ansiedad generalizada e incluso rasgos psicóticos de paranoia. También dice, que a partir de esos estudios empezaron a surgir las preguntas de hasta donde este trabajo respeta los derechos humanos. Asimismo, al mismo tiempo que se sigue escuchando el audio, la tenista, ansiosamente, le pide las llaves de la oficina al contador. De este modo, la escena se vuelve trágicamente cómica, en tanto la dinámica de lo que se escucha es lo opuesto a lo que se espera escuchar y los personajes al mejor estilo Buster Keaton tienen los rostros neutros. La tensión entre lo que se ve y se escucha recae de lleno en las relaciones interpretativas del espectador [Figura 2].

Si algo marca el cine de Lucía Seles es la repetición, la reiteración de un fragmento, de un texto, de una obsesión, de un gesto. En este caso este audio se fragmenta y se repite en varios momentos del filme. La primera vez que se escucha el audio de la española hablando de los *rangers* es junto a las imágenes de la aerosilla, este audio no se referencia a ninguna fuente específica y sucede a los ocho minutos aproximadamente del inicio del filme. La enunciación, por corte directo vincula esta escena con: la imagen del contador, la escena de Manuel tomando y hablando de la cerveza, la escena del auto entre Sergio y Luján, y la escena donde Manuel le dice a la tenista que va a ser jefa de personal. Son fragmentos de escenas que ya vimos y que están por fuera de toda relación cronológica. La segunda vez que se escucha el audio es cuando la tenista está yendo a hablar con la que fue jefa de personal de su padre, y junto con el audio la enunciación anticipa por texto escrito: «ese audio 02 de esa mujer que talking sobre los *rangers* y sus preparativos es decisiva from todas». Esta escena se corta e intercala con la charla del contador y Selena Prat en la confitería de Luján. A partir de esta breve descripción

<sup>15</sup> Citando el audio: «Los *rangers* se enfrentan a todo, a todo tipo de bestias, bestias feroces, osos, incluso se enfrentan a los cazadores. ¿Saben cómo es enfrentarse al mismo tiempo a la bestia y al cazador? Con ese espíritu quiero que enfrentemos la nueva etapa que se viene» La tenista en *Weak Rangers* (2022).



Figura 2. *Weak Rangers* (2022)

sonora y visual podemos decir que la fragmentación, corte y sutura que establece el montaje de las imágenes y sonidos, pone en juego que detrás de la aparente banalidad del diálogo hay una dimensión que se desliza hacia un fuera de campo que —parafraseando al título de la serie— hace circular «odios desencadenados» de un pasado que se sugiere, persiste, pero no se explica. En este caso el montaje establece un enlace entre: la decisión de Manuel de nombrar a la tenista jefa de personal, la salida del contador y Luján en *Saturday* y el encuentro entre el contador y Selena Pratt, que es quien le envía las fotos a Manuel. Es por ello por lo que, la lógica de encadenamiento de las imágenes y sonidos no están subordinados a la narración, sino a lo que pasa detrás de las acciones de los personajes, trazando circuitos o mapas de relaciones afectivas que enrarecen la aparente insignificancia de los diálogos. La tercera y última vez que se escucha el audio de los rangers es a continuación de la escena donde todo se desmorona.<sup>16</sup> El mismo, se escucha sobre un montaje alterno entre la escena cuando Sergio barre los restos del cabello y cuando le termina el corte a Luján<sup>17</sup> y la escena del contador en su nuevo espacio de trabajo, quien, tras haber sido desalojado por la tenista se encuentra tirando de una a las pelotitas de tenis. La repetición de estos audios reverbera en la memoria del espectador quien conecta así, las escenas presentes con las circunstancias en las que previamente se lo había evocado. Esta dimensión del sonido en su dimensión refractaria también se ve en los elementos de puesta en la escena, por ejemplo, es habitual el trabajo con las superficies reflejantes donde el plano inscribe el fuera de campo en el campo, borrando los límites entre interior y exterior. Esta fisura del borde también se da a nivel sonoro, al poner en el mismo plano sonoro el sonido ambiente del afuera con el diálogo en que Selena le pide al contador que llame a su familia para ratificar que ella ganó la final de tenis en *Saturday...* (2022) [Figura 3].

El montaje y la flexión que la directora hace sobre el límite de los soportes hace que el espectador flote entre las imágenes y sonidos que se entrecortan y se repiten. Y encuentre en ese devenir los mecanismos en que se ejerce el poder, se desliza el odio, se efectúa el amor. Se ve que el único lazo que

<sup>16</sup> Escena donde descubren a Sergio cortándole el pelo a Luján.

<sup>17</sup> Hecho que evidencia que no es un *ranger* al desobedecer las ordenes de la tenista.



Figura 3. *Weak Rangers* (2022)

une las escenas es el deslizamiento de una fuerza afectiva que se va anticipando y que la repetición engarza en otra nueva relación.

Esta estrategia de la repetición como procedimiento de deslizamiento través de máscaras se da en varios aspectos, además de los ya mencionados en referencia al sonido. Algunos que brevemente que podemos nombrar son:

- La numerología, sobre todo el número diez y seis. Diez y seis cd tiene Luján, el complejo de tenis se llama Cabina 16, Manuel le dicta sus pensamientos a Luján a las 10:16 de la mañana y posiblemente a las 16:30 hs. Manuel le pide al contador que compre 16 planchuelas de *stickers*. Y, también «adiós 16» es la última frase que dice el texto de Selena Pratt en *Weak Rangers*.
- La repetición de los gestos, los audios y las frases de los personajes. Luján pregunta varias veces que harían si te invitan a hacer un plan y no te dicen cuándo, se repiten las frases: «claro no te dijo cuándo», la tenista repite todo el tiempo «soy tenista», se repite la frase «es una persona que respeto mucho». Se repiten, como ya señalamos, los audios que se mezclan a diferentes imágenes. Por ejemplo, Luján reitera el mismo mensaje cuando hace el vía crucis menos famoso, diciendo: «estoy yendo a San Cayetano, pero no es esa, ésta no la conoce nadie».
- Se repiten, también, los textos escritos por la enunciación que bifurcan la mirada del espectador a un objeto periférico, sobre todo la fascinación por los campers y los trucks.

Es a través de estos procedimientos que el cine de Lucía Seles nos permite percibir aquello que Deleuze (2021) sostiene sobre la repetición en el campo de la estética. Para el filósofo, la misma tiene la posibilidad de crear, a través del arte, una *diferencialidad sin concepto*. La repetición se opone a la



Figura 4. *Weak Rangers* (2022)

generalidad en la medida que la misma es singular, no intercambiable e insustituible. En cambio, la generalidad es intercambiable bajo las lógicas de las equivalencias y semejanzas.<sup>18</sup> Deleuze expresa un otro sentido de la repetición en el campo de la estética que permite pensar dicho recurso como la posibilidad creativa de una instancia no mediada, que se sustrae al campo de la representación.

Es así como el montaje entre imágenes y sonidos establece relaciones conectivas cuya lógica es establecer mapas o cartografías de afectos que sólo pueden pensarse en la variable intensiva del afecto y no en la dinámica extensiva de la acción dramática. El encadenamiento de las imágenes y sonidos desaparece en provecho del intersticio, del corte y la fragmentación, haciendo que el sentido se deslice al margen de la imagen y de lo representado.

En el desenlace del film se percibe la posibilidad de restaurar los lazos a través del amor, que es lado del respeto. El final se inicia con un preludio —que por norma debiera estar al principio—. El texto dice «preludio tardío» y vemos el paseo de Luján en las aerosillas. En el paseo, también se resquebraja la cronología ya que el montaje sutura de manera indistinta momentos de día, del atardecer y de la noche. En estas imágenes, acompañadas de una música melódica de órgano, la enunciación a través de textos escritos dice por ejemplo «ahí otras 02 personas unidas, que capaz las idiotas ni admiran que Luján = trip lonely allí, con su gutara clásica, ni eso admiran, así de trash fome es esa people» [Figura 4].

De este modo la enunciación expresa su percepción singular y la distancia que tiene con las formas típicas que la sociedad tiene de vivir en este mundo. Es así como, en una reconciliación con las formas en que los personajes tienen de habitar el mundo, la enunciación le permite al espectador vivenciar y reconciliarse con el margen. Este aspecto, que marca la enunciación en el preludio, se ve claramente

<sup>18</sup> La repetición no debe confundirse con la idea del hábito en sentido bergsoniano ni con la idea de repetición de la ciencia, porque ahí constituye una repetición basada en una generalidad, en una serie.



Figura 5. *Weak Rangers* (2022)

en la escena cuando Manuel hace un altar en honor a los mundos de Luján y la tenista. La llegada de Andrés —el hermano de Manuel— que la enunciación ya había anticipado como «una de esas personas basuras», representa la percepción alienada de la sociedad «esto no es un altar» repite varias veces, y, en nombre de esa especie de racionalidad rancia, arma una escena de violencia [Figura 5].

Luego por corte directo vemos a Luján —que gracias a Sergio y Manuel— realiza su primer concierto junto con la tenista quien lee su pregón de tenis. Cómo ella dice: «y una nunca puede escapar de una misma, una es como un auto, nadie puede decirle que una escapa de mi misma, soy mi auto, soy mi tenis, soy mi acondicionador y mi shampoo y no me importa que mi imagen deformada atraviese el mundo» (*Weak Rangers*, 2022).

De este modo, en la cancha de tenis —y fuera de su uso habitual— los personajes se encuentran, comparten y restituyen su modo singular de habitar este mundo, que siempre es corrido del borde y del marco perceptual que impone las formas tradicionales en que la sociedad se define a sí misma.

## REFERENCIAS

Bonitzer, P. (2007). *El campo ciego: ensayos sobre realismo en el cine*. Santiago Arcos.

Deleuze, G. (2021). *Diferencia y Repetición*. Amorrortu Editores.

Deleuze, G. (2023). *Cine IV. La imagen del pensamiento, semiótica y actos de fabulación*. Cactus.

Seles, L. (Directora). (2022-20223). *Trilogía de odio desencadenada* [Película]. Gong.

Seles, L. (Directora). (2022). *Smog en tu corazón* [Película]. Gong.

Seles, L. (Directora). (2022). *Saturday Disorders* [Película]. Gong.

Seles, L. (Directora). (2022). *Weak rangers* [Película]. Gong.

Serie gong cine. (s. f.) *Smog en tu corazón. Sinopsis*. <https://seriegongcine.com/wp-content/uploads/Smog-En-Tu-Corazon-poster.webp>