

GONZALO AGUILAR

OTROS MUNDOS

Ensayo sobre el nuevo cine argentino



¿Qué pasa cuando los mundos se esfuman, se enfrían o sencillamente desaparecen? ¿Cómo reconocer los otros mundos que comienzan a anunciarse, no menos intensos pero sin duda de contornos no tan precisos? Sin tener formas muy definidas y sin saber con exactitud a qué tipo de experiencias se referían, estos interrogantes se me presentaron en sucesivas formulaciones a lo largo de los años noventa. Era cada vez más evidente que se estaban viviendo una serie de transformaciones para las que no existía todavía un arsenal conceptual suficiente o apropiado. Al profundo viraje en la historia de nuestras vidas que significó el gobierno peronista de esos años (y que fundó la actual hegemonía de la que goza el partido justicialista) se le sumaban una serie de transformaciones globales (políticas, económicas, tecnológicas) que afectaban el mundo del trabajo, la esfera pública y también la vida íntima y privada. Estos cambios no eran abstractos, sino que llegaban a conmover los pilares de las costumbres y de la vida cotidiana: surgimiento de inéditas ocupaciones laborales, nuevos recorridos por la ciudad, conexión casi permanente a las redes informáticas, intensificación del consumo como modo de identidad individual o grupal, omnipresencia de los medios audiovisuales, mutaciones en la manifestación de la sexualidad, incorporación de la exclusión económica como algo familiar e irrevocable en el imaginario social y alteración de las prácticas políticas tradicionales son algunos de los hechos verificables de los cambios epocales a los que hemos asistido en los últimos años.

La intuición de que con las películas del nuevo cine argentino podía arriesgar algunas reflexiones acerca de estas transformaciones estuvo en el origen de este libro. En esos devaneos, ni exageradamente teóricos ni ramplonamente prácticos, la categoría de *mundo* comenzó a redefinirse: el mundo como lugar real o imaginario que proporciona a sus integrantes códigos y afectos, ciertas herramientas materiales y conceptuales y un tiempo y un espacio determinados. Lo que aquí denomino “mundo” puede estar dado por algún grupo o comunidad, un *hobby* o, como lo fue básicamente en la modernidad, un trabajo.¹ En *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, el mundo del trabajo conecta con el de la narración y juntos configuran una evocación de los tiemposidos, mientras que en *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, el mundo que se desintegra es el de la familia. En *Los grandes mágicos* (2004), de Martín Rejtman, mundos transitorios sostenidos por un *hobby* o un trabajo chocan entre sí y encuentran vínculos dispartados: la gimnasia, la pornografía, la remisería, las pastillas

¹ Según Judith Shklar, “la sociedad occidental hubo de esperar el advenimiento del capitalismo moderno para que la idea de dignidad del trabajo se transformase en un valor universal” (citada en SENNETT, 2003: 68).

contra la depresión, el oficio de pasear perros, el negocio de la importación. Cada una de estas prácticas ofrece mundos en los que los distintos personajes tratan de hacerse un lugar. "Servicios para la clase media", como dice uno de los personajes de *Silvia Prieto* (1999), también de Rejtman; o como propongo aquí, nuevas formas del trabajo. Si algo une a estas películas es que esos mundos apenas pueden sostenerse en el tiempo y sobrevivir a las sucesivas contingencias. Como en *Los muertos* (2004), de Lisandro Alonso, los ritos, esos actos llenos de sentido que conectan lo material y lo simbólico, están vaciados, y la naturaleza misma se presenta como ruina. Pero a la vez que estas películas entregan un diagnóstico taciturno o desencantado, también dejan vislumbrar una vitalidad y una promesa. Con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente y es por eso que puede recurrirse a las películas para responder a la pregunta sobre por qué, pese a que los mundos se están evaporando, algo persevera.

Esta huella del presente, sin embargo, nunca se exhibe de un modo puro y evidente. Una de las tareas de la crítica es construir su propio objeto a través de las películas con el fin de dar cuenta de la relación entre film y sociedad. Para elaborar esta relación, le presté una especial atención –en el análisis de los films– a la *puesta en escena*. Por puesta en escena entiendo la combinación entre lo que sucede *con* el plano y lo que pasa *en* el plano o, en términos más estrictos, la combinación compleja entre los encadenamientos del plano y sus componentes. Y aunque haya una presuposición recíproca que hace que no puedan darse separados absolutamente (lo que sucede *con* el plano y lo que pasa *en* el plano) son a la vez irreducibles el uno al otro y admiten desarrollos independientes para que se comprendan mejor los alcances de la puesta en escena de un film. Esto hace que la crítica deba transitar en el intersticio entre la planificación y lo que la imagen registra, pero también que deba poder desarrollar con relativa autonomía la naturaleza de los encadenamientos por un lado y de los componentes por el otro. Si sólo nos quedáramos en una reflexión sobre la planificación, bajo la presunta presión modernista de la evolución de la forma, se perderían, en esta supuesta autonomía del plano, los componentes que conectan a las películas con otras prácticas que no son específicamente cinematográficas. En efecto, pocas críticas de arte son tan resistentes a la lectura contextual y sociológica como la de cine. Sin embargo, si nos atuviésemos a una descripción contentidista caeríamos en una crítica tética que elimina el carácter significativo y específico de los procedimientos cinematográficos. Habría que tratar, entonces, de no reducir la forma a los procedimientos ni lo contextual a los componentes: más bien, construir la articulación crítica que potencie la dimensión cultural, social y cinematográfica del film en su conjunto.

Por supuesto, no se me escapan los riesgos de una crítica en la que lo temático tenga un papel tan preponderante. Con esta perspectiva, no es difícil que lo singular de cada obra se suprima en función de una unidad que sólo existe en las reducciones del método antes que en los mismos objetos. O, peor, que las películas sean convocadas como documentos o alegorías que se atraviesan

rápidamente para llegar al estado de las sociedades. Es un riesgo que preferí correr ya que en compensación, frente a una crítica que siempre tiende a pensar en autores, entiendo que una mirada más sociológica ayuda a construir corpus mayores (no siempre armados a partir de ejes específicamente cinematográficos), a salir del análisis restringido de autores o películas y a pensar el estatuto de la imagen (y de la narración por imágenes) en la sociedad.

Desde un principio, mi idea no fue pensar *contra* las películas ni *sobre* ellas, sino *con* ellas. Mi posición está tan lejos de la hermenéutica como del juicio valorativo: me interesa, antes que nada, acercarme a las transformaciones de los últimos años ayudado por *Las astucias* de la forma cinematográfica.² En diálogo y en polémica con otras posiciones críticas, he tratado de desarrollar en este libro una lectura del nuevo cine argentino que es, a la vez, una interpretación de las transformaciones de los años noventa. No me refiero con esto al hecho de si el nuevo cine hizo o no la crítica del menemismo, ni siquiera si elaboró un conjunto de imágenes que permitirían explicar sus mecanismos; digo, más bien, que podemos utilizar el cine –sus películas pero también la institución, los festivales, su vínculo con el poder y con el dinero– para pensar los cambios que se sucedieron en la década de los noventa. Tratando de combinar saberes del cine con saberes que lo exceden, me pregunté qué es lo que hicieron estos films con el tiempo que les tocó vivir.

El libro está dividido en tres partes tituladas "Sobre la existencia del nuevo cine argentino", "Cine, la narración de un mundo" y "Un mundo sin narración (la indagación política)". En la primera parte, expongo y analizo las diversas transformaciones culturales y cinematográficas que contribuyeron para que se produjera el fenómeno de un nuevo cine en nuestro país. En "Cine, la narración de un mundo", propongo diversos tópicos (la organización de los espacios y de los agrupamientos, el retorno de lo real, la omnipresencia de la mercancia, el tratamiento del sonido y el uso de los géneros) con el fin de revisar algunas poéticas (Rejtman, Martel, Alonso) o algunas obras (*Pizza, birra, faso* de Caetano y Stagnaro, *El bonaerense* de Pablo Trapero, *Tan de repente* de Diego Lerman y *Sábado* de Juan Villegas). Finalmente, la tercera parte –"Un mundo sin narración (La indagación política)"– tiene como tema central las nuevas formas que asumieron el pueblo y la política durante los años noventa y el modo en el que las películas reaccionaron al tratamiento que el cine argentino anterior le había dado a estas cuestiones. Hago en este tramo una interpretación de diversas películas producidas en los últimos años, aunque pongo un énfasis particular en *Mundo grúa* de Trapero, *Bolivia* de Adrián Caetano y *Los rubios* de Albertina Carri.

² "Las astucias de la estética: la forma cinematográfica y la experiencia del presente" fue el título que tuvo el seminario de posgrado que dicté en la maestría de Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales y en la maestría de Análisis del discurso de la Facultad de Filosofía y Letras en la UBA. La discusión con los estudiantes y los trabajos que presentaron fueron muy importantes para el desarrollo de este libro. En los capítulos que siguen, cito sus monografías inéditas por el nombre del autor y el título del seminario.

El libro se cierra con tres anexos que se refieren, respectivamente, a las transformaciones que se produjeron en la última década en la exhibición de películas, a las modificaciones que introdujo el nuevo cine argentino en los modos de hacer *casting* y a consignar todos los estrenos entre 1997, año de la presentación de *Pizza, birra, faso* en el Festival de Mar del Plata, y mediados de 2005, es decir, el momento en el que este libro entró en imprenta.

Otros mundos (Un ensayo sobre el nuevo cine argentino) es una interpretación que abarca muchas de las películas producidas en nuestro país entre 1997 y 2005, sobre todo aquellas *óperas primas* u obras de directores jóvenes que contribuyeron al fenómeno del nuevo cine. En estos siete años, sin embargo, la producción ha sido tan abundante que, a menudo, debí excluir varias películas que, pese a considerarlas valiosas, estaban fuera de los objetivos que me había propuesto (es decir, indagar las huellas del presente). Y si esto se aplica a algunos films (como *Garage Olimpo* de Marco Bechis), se hace más evidente en el género documental que adquirió tanta relevancia en la producción de los últimos años.³ No me guié por un criterio de exhaustividad ni quise hacer una historia del cine argentino reciente. Antes que eso, encaré las películas como si fueran objetos en los que encontrar claves y cifras para comprender el presente.

Mayo de 2005

³ La importancia del documental ha crecido tanto en los últimos años que en la séptima edición del BAFICI no sólo ha podido participar en la competencia oficial sino que fue un documental el que se alzó con el premio a la mejor película (*El cielo gira* de Mercedes Álvarez). También creció el interés de la crítica por este género. De los textos producidos sobre las producciones locales, puede leerse "El documental y yo" de Andrés Di Tella (2002) y el número 5 de la revista *Kilómetro 111 (Ensayos sobre cine)* (2004) que incluye "Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes" de Emilio BERNINI, y las reseña de Mauricio ALONSO sobre *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* de Sergio Wolf y Lorena Muñoz. Además, se encuentra en prensa el libro *Documental político argentino* compilado por Josefina Sartora y Silvina Russo, Ricardo Parodi, Gustavo Castagna, Raúl Beceyro, Jorge Ruffinelli y el mismo Emilio BERNINI.

un *trazo*. Un trazo que no responde a preguntas formuladas insistentemente de antemano sino que bosqueja sus propios interrogantes.

El hecho de evitar las *narraciones alegóricas* es una de las características más definitorias del nuevo cine. Las películas se alejan de aquellas que las precedieron (la alegoría ha sido el modo privilegiado de la politización al que, según se ha referido al contexto) y del imperativo de la politización al que, según varios teóricos de diferente procedencia, está sometido cualquier producto que surja del Tercer Mundo. Tanto Fredric Jameson como Gilles Deleuze sostienen que lo personal y lo político son inescindibles en las historias que cuenta el cine tercermundista.¹⁶ Así, cualquier acontecimiento, por íntimo o nimio que sea, admitiría una lectura en clave política y social. Estas películas, en cambio, perseveran en lo literal y tienden a frustrar la posibilidad de una lectura alegórica: el hotel de *La niña santa* no es la Argentina; sólo se trata, ni más ni menos, de un hotel. Esto no significa que no haya una relación entre lo privado y lo público sino simplemente quiere decir que, en nuestra sociedad, estas relaciones están mucho más mediadas, no admiten equivalencias fáciles ni se someten a la idea de que hay que politizar todo.

Por eso las historias mínimas a las que están inclinadas estas películas no deben leerse como un modo desviado de referirse a los grandes temas: más bien, lo que sucede es que, más que indicar un tema, las historias trabajan con la indeterminación y abren el juego de la interpretación. ¿Cuál es el tema de *La libertad*, de *Silvia Prieto*, de *La niña santa*? Esta ambigüedad temática se refuerza porque, y esta es la otra gran negación del nuevo cine, no se introducen moralejas en la historia ni personajes denuncialistas que revelan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama. Fue sin duda Martín Rejtman el primer director que comprendió, con *Rapado*, que podía comenzar a construirse un programa estético propio evitando los vicios del cine que le precedía:

—En el plano formal, ¿intentaste diferenciarte del grueso del cine argentino previo?

—Traté de mostrar cosas que en el cine argentino no se muestran. Si se explica todo demasiado, opté por no ser tan discursivo; si se habla mucho, opté por hablar menos; si veía que no había un sistema narrativo, que filman cada escena como venga, intenté ser riguroso y contar la historia de una manera particular. Pero no es que a propósito dije: “voy a escamotearle la información al espectador y que se rompa la cabeza”, porque es muy simple todo lo que pasa. Por ahí requiere un poco más de participación del

¹⁶ JAMESON sostiene esta posición en diversos artículos (1986, 1995) y la extiende a toda la producción latinoamericana, asiática y africana (esto es, del tercer mundo). Gilles DELEUZE analiza en su libro *Estudios sobre cine* la producción de Glauber Rocha y de otros autores del cine político destacando “la ausencia de frontera entre lo privado y lo político” y sostiene, continuando los postulados de su libro sobre Kafka, que “el asunto privado se confunde con el inmediato-social o político” (1987: 289).

espectador en el sentido de que no está todo dicho en los diálogos y tiene que dejar que cada escena se desarrolle y termine para que empiece la otra, para que se vaya armando la historia (en UDENIO, 1996).

El cine como herramienta de investigación

¿Cómo empezar a rodar una película? Muchas comienzan como si se tratara de un documental: se registra con una cámara *algo* que atrae la atención. Este puede ser el núcleo de una historia que después se desarrollará como documental o como ficción. La ligereza de los equipos y la posibilidad de la transferencia a filmico hacen que el *apunte* sea ya parte del film, así como en literatura un escritor anota sus ocurrencias en un cuaderno. Las huellas de este proceso pueden hacerse explícitas en el film, como en *Bonanza* de Ulises Rosell o en *Vida en Falcon* de Jorge Gaggero, o inferirse a partir de su estructura, como en los casos de *Mundo grúa* de Pablo Trapero o de *Los rubios* de Albertina Carri. La sección “Work in progress” del BAFCI, que realizan Hernán Guerschuny y Pablo Udenio, de la revista *Haciendo cine*, se sostiene en la idea de mostrar *borradores* al mundo del cine. Esta caracterización involucra especialmente a los documentales, porque son, casi en su totalidad y gracias a la ductilidad del video digital, *Works in progress*. Antes de ser compaginados, estos materiales tienen un peso mayor que en un film narrativo de ficción.¹⁷

Pero la idea de investigar con la cámara tampoco es ajena a los films cuyos guiones están escritos enteramente *antes* de su realización. Un director como Juan Villegas, que además es un sensible crítico de cine al que nadie acusaría de ingenio, dijo sobre *Sábado*: “La idea de lo que quería sugerir respondió a una cosa más intuitiva, no lo tenía pensado de antemano. El proceso fue ir descubriéndolo gradualmente” (en ACUNA, 2004: 158). Y Lisandro Alonso, a propósito de sus proyectos posteriores a *La libertad*, afirmó: “quiero seguir investigando, tratar de saber lo que hice”. Idea original, guión y rodaje no son pasos sucesivos sino que se condicionan mutuamente a lo largo de la realización de una película, en un proceso que puede llevar más de dos o tres años. En este recorrido, el cine mismo es una herramienta de investigación y una búsqueda que se prolonga hasta que el film llega a las salas.

La ausencia de exterioridad

Una de las discrepancias entre el nuevo cine argentino y el realizado en los ochenta se produce en la composición de los guiones. Mientras en los

¹⁷ Es ejemplar, en este sentido, el tercer documental de Andrés Di Tella, titulado *La televisión y yo (notas en una libreta)* (2002), que fue exhibido al público en diferentes versiones parciales (en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el IVº BAFCI) hasta llegar a la definitiva.

guiones que responden a la época del retorno a la democracia hay uno o más personajes que encarnan el punto de vista con el que debe identificarse el espectador (la posición moralmente correcta, la mirada que interpreta más adecuadamente lo que sucede), buena parte de las películas del nuevo cine argentino le quitan al espectador esta posibilidad consolatoria. En *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo el personaje de Patricio Contreras (Profesor Benítez) es clave en la *anagnórisis* (reconocimiento) que se produce en Alicia (Norma Aleandro). Pero Benítez no sólo cumple ese papel: es un profesor progresista, sabe relacionarse con los alumnos, no los engaña y es un ejemplo a seguir. Esta matriz puede leerse todavía en films realizados muchos años después como en *Lugares comunes* (2002) de Adolfo Aristarain. En esta película, el protagonista Fernando (Federico Luppi) reacciona indignado ante la desintegración moral de la sociedad y resulta difícil no estar de acuerdo con sus dichos y con sus posiciones (se trata además, como en el personaje de Contreras, de un profesor de colegio secundario: el espectador queda sumido en el lugar del adolescente). Federico Luppi encarnó a menudo este rol de hombre moral en *El arreglo* (1983) de Fernando Ayala y en *Tiempo de revancha* (1981) y *Un lugar en el mundo* (1991), también de Aristarain. Finalmente, si el cine de Alejandro Agresti no llegó a erigirse en el pionero de la nueva generación (pese a que sus películas, sus posturas polémicas y su concepción de la producción causaron una verdadera conmoción en su momento en las escuelas de cine), fue porque en sus guiones los largos parlamentos tienden a crear una pedagogía que no pasa por la imagen sino por lo que los personajes dicen. En *El amor es una mujer gorda* (1987), por ejemplo, el personaje encarnado por Elio Marchi no deja de reflexionar en voz alta y de dar lecciones sobre lo que nos pasa. Todo esto es lo que generalmente se llama “bajar línea”, y la expresión es muy atinada ya que no sólo habla de la acción pedagógica (que a veces implica una cierta desestimación del espectador) sino también de la línea que el film extiende hacia una instancia que, pese a desempeñarse dentro del guión, en realidad está en el exterior: el personaje ético no habla dentro de la historia sino que tiene el privilegio de poder juzgarla desde afuera. La ausencia de exterioridad, en cambio, es clave en los guiones del nuevo cine y en algunos casos llega a incomodar a los espectadores: en *El bonaerense* de Pablo Trapero no hay ningún personaje que permita juzgar lo que hace la policía, en Rejtman y en *Sábado de Villegas* los personajes se mantienen en un mismo plano y nadie viene a juzgarlos o a explicarlos (todo, podríamos decir, transcurre en la superficie). Lo mismo sucede con algunos documentales como *Ciudad de María* de Enrique Bellande, que se niega a juzgar a los creyentes desde afuera y deja todo en manos del espectador. De hecho, no hay en la película *ningún* testimonio de alguien que no comparta la creencia de los fieles (el único intruso, si puede decirse, es el ojo de la cámara cinematográfica al que se le tiene verdadera repulsión: “¡que se vaya! ¡Que se vaya!” gritan los fieles a coro). En *El bonaerense*, esta exterioridad asume un carácter explícito y humorístico: el policía Cáneva sostiene que los extraterrestres observan todo lo que pasa en la tierra y “están indignados con nuestro comportamiento”; en el planeta tierra (o dentro de la

historia), en cambio, nadie puede arrogarse esa mirada que juzga todo y que, al identificarse con el espectador, le da sosiego a su conciencia.¹⁸

Al no “bajar línea”, las posibilidades de interpretación se multiplican. Mientras parece difícil creer que puedan imaginarse muchos escenarios interpretativos para *Tiempo de revancha* de Aristarain o *La historia oficial* de Luis Puenzo, ¿cómo entender la última escena de *Silvia Prieto*? ¿Es una exhibición de la banalidad de la vida actual o la promesa de una identificación posible? ¿Cuál es la escena clave de una historia que no enfatiza nunca y que no tiene sobresaltos? La crítica ha percibido esto con claridad. Como dice Leonardo D’Esposito a propósito de *El perro* (2004) de Carlos Sorín: “Profesionalmente filmada, esta ‘historia mínima’ estirada al máximo utiliza de manera empalagosa el paisaje y la música, *indicando las emociones* que el espectador debe sentir en cada secuencia” (2005: 25). Y ese es uno de los puntos en los que el nuevo cine se ha alejado más radicalmente del cine anterior: en su *relación con el espectador*. Finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes más ambiguos, rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes *zombis* inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo de la demanda identitaria y la demanda política: todas estas decisiones que, en mayor o menor medida, se detectan en estos films, hacen a la opacidad de las historias, que en vez de entregarnos todo digerido abren el juego de la interpretación.

A grandes rasgos, esto también se observa en los títulos que, más que ser indicaciones de lectura, preservan la ambigüedad y mantienen la incógnita. *Caja negra*, *La libertad*, *Los muertos*, aun *La niña santa*, son, antes que descripciones o acertijos que se resolverán a lo largo del film, otro elemento perturbador que invita a la exégesis del espectador. Otros títulos son más descriptivos pero también más neutros, como un señalamiento que tampoco revela nada: *Silvia Prieto*, *Los guantes mágicos*, *Sábado*, *Nadar solo*, *Un oso rojo*. Compárense estos títulos con los más resonantes de la anterior generación, que hacen un guiño al espectador: *Un lugar en el mundo*, *El lado oscuro del corazón*, *Señora de nadie*, *La historia oficial*, *El exilio de Gardel*, *Tiempo de revancha*, *Últimas imágenes del naufragio*, entre otros.

Ahora bien, ¿cómo leer estas dos actitudes complementarias de investigación y de rechazo a “bajar línea”? Parece arriesgado dar una única respuesta, pero al menos hay tres elementos a tener en cuenta. En primer lugar, la

¹⁸ La caracterización que estamos haciendo en este capítulo es más un instrumento para comprender las tendencias del nuevo cine que una clasificación que decide qué es y qué no es nuevo cine argentino. Así, hay producciones que comparten alguno de estos rasgos y no otros, y si se las menciona aquí es para pensar también el contraste y la diferencia. *Whisky Romeo Zulu* (2005) de Enrique Piñeyro vincula el accidente aéreo, que es el tema de su película, con las imágenes televisivas que aparecen, como la otra realidad, hacia el final del film. El principio de exterioridad, en cambio, sí está incluido en el personaje principal (el mismo Piñeyro) que termina ofreciéndonos, sobre los hechos narrados, el punto de vista adecuado moral y políticamente.

máquina de la trituration política que hace que todos nuestros actos sean considerados bajo esa óptica ha dejado de funcionar. Las respuestas políticas, en el sentido habitual del término, ya no resultan satisfactorias porque los problemas mismos que surgen ya dejaron de responder a las convenciones tradicionales. La demanda política no surge de un modo tan transparente y las sucesivas crisis (básicamente, el fracaso de la reinstauración democrática en diversos aspectos) hicieron que los nuevos directores prefirieran suspender varias de las certezas heredadas. Por otro lado, la demanda identitaria también se había agotado como modelo narrativo y se había anclado en un estereotipo costumbrista, además de haberse convertido en un estilo televisivo en el que predominaba el abuso del primer plano. Construir el guión a partir de la pregunta "cómo somos" dejó de ser interesante desde el momento en que la comunidad y la historia que le daba sentido a esa pregunta entraban en un proceso de descomposición o estaban más definidas por procesos contemporáneos globales, no necesariamente nacionales. En tercer lugar, la relación que tenían los directores anteriores con el espacio público era mucho más evidente y concreto: Bemberg hizo *Señora de nadie* y sus otras películas desde una posición feminista; Solanas se erigió en la voz de los exiliados políticos; Arístarain mostró cómo un cine narrativo podía poner al descubierto el funcionamiento de la represión; Puenzo y su guionista, Aída Bortnik, mostraron, con *La historia oficial*, la necesidad de denunciar el pasado reciente. Los directores se asignaron y encontraron una función en el retorno a la democracia.¹⁹ Nada de eso sucede con los directores jóvenes que surgieron a fines de los años noventa: ni las posiciones resultaban tan disponibles ni el tejido social estaba tan estructurado como para que los cineastas pudieran seguir con su función de avanzada. Ante la desintegración de la esfera pública (sea por acción de la globalización, de los medios masivos o de las políticas de gobierno), los nuevos realizadores no se han asignado una función previa sino que utilizaron el lenguaje del cine para investigar sobre sus propios posicionamientos, sobre sus propios deseos informes.

La dispersión en las narraciones

Edgardo COZARINSKY ha observado, a propósito de *Tan de repente* de Diego Lerman, que "había, sí, un punto de partida, pero luego el film, con libertad y economía admirables, iba en busca de su narración, de su historia, y la inventaba casi ante mis ojos" (2003: 181). El efecto que logra la película de Lerman

¹⁹ Basta pensar, en términos de repercusión, que varios de estos films llegaron a una cantidad de público impensable para los directores del nuevo cine. *La historia oficial* de Puenzo, por ejemplo, tuvo más de un millón y medio de espectadores y *Camila* más de dos millones, sin contabilizar a quienes asistieron a estos films por tv. Estas cifras hablan de una eficacia cuantitativa que no hay que desdeñar cuando se piensa en los cambios que se produjeron en el cine de los últimos años.

proviene, básicamente, de que lleva al límite al límite una *poética del accidente*. Un paracaidista que cae en la ruta y que detiene la marcha del camión en el que viajan los protagonistas es un buen emblema para un film que se inicia con la deriva de los adolescentes Lenin, Mao y Marcia y que termina con la muerte abrupta de Clara, la tía de Lenin que vive en Rosario, a la que visitan. El accidente en una narración es un límite ya que, en general, lo que domina una narración son los acontecimientos motivados. Aun lo inesperado (un encuentro casual), puede adquirir cierta lógica a los fines de una narración.²⁰ Paradjicamente, en los filmes argentinos del período el accidente es ley: imprevisible por definición, se disemina en estas historias y las estructura. El primer término de la serie está dado por el azar. *El descanso* comienza cuando un auto se incrusta contra un cartel publicitario en una ruta; *Sábado* puede dividirse por sus dos choques automovilísticos en diferentes esquinas de la ciudad, y *La ciénaga* se inicia con una caída accidental y termina con una muerte que también lo es. En "Vida y obra", de Mariano de Rosa, episodio de *Mala época*, el protagonista se queda sin habla porque le cae accidentalmente una viga en la cabeza. Finalmente, *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, de un modo muy original, construye la tensión del relato a partir de un accidente que se anuncia todo el tiempo y que nunca sucede. Es como si el impacto que se trataba de procesar con las narraciones viniera del afuera más absoluto y esa es la razón por la cual el accidente no se puede representar y está siempre fuera de campo (en *La ciénaga*, en *Tan de repente*, en *Sábado*, en *El descanso*, en *Silvia Prieto*).²¹

Muchas películas presentan una estructura narrativa errática, como ha señalado Fabián Bielinsky, el autor del guión mejor construido de los últimos años según los cánones clásicos. Desde la mirada del autor de *Nueve reinas*, resulta claro que el nuevo cine argentino tenga algo de informe en su construcción narrativa. Aun el guión de *La ciénaga*, muy riguroso en su composición, presenta varios personajes y si la historia comienza girando alrededor de las relaciones que entablan Mecha (Graciela Borges) y su hija Momi (Sofía Bertolotto), termina orientándose hacia Tali (Mercedes Morán) primero, y hacia José (Juan Cruz Bordeu) después para, finalmente, concentrarse en Luciano (Sebastián Montagna), el hijo de Tali que muere al caer de la escalera. A diferencia del cine moderno que presentaba una historia y la desarrollaba (aun en sus variantes más transgresoras), el cine actual suele arrojar, desde el inicio,

²⁰ En algunos géneros, como en el policial, lo casual está absolutamente excluido (ver, para una reflexión narrativa sobre esta exclusión, "La muerte y la brújula" de Jorge Luis Borges). En otras narraciones, hay accidentes pero a menudo están motivados (una enfermedad es una mancha moral, el accidente de un trabajador una denuncia de un sistema explotador, etc.). De todos modos, no hay que dejar de mencionar la cantidad de narradores que introducen el azar y el accidente innecesario como parte de su poética, entre los que se destacan André Gide (y su "acto gratuito") y los surrealistas.

²¹ En *Silvia Prieto* el accidente no mostrado de una de las repartidoras de muestras de jabón en polvo hace que Silvia cambie de trabajo. Es decir, tuerce el rumbo de la historia. Debo la observación del accidente fuera de campo a Diego Tlerotola.

innumerables relatos potenciales de los cuales termina eligiendo uno o dos. Esto explica cierta errancia en las tramas y la sensación de que las películas pueden derivar hacia cualquiera de sus personajes.

Personajes fuera de lo social

Ya hace varios años que se asistió, en el cine, al nacimiento de un nuevo tipo de personajes que, si bien habían hecho sus apariciones, nunca habían sido tan omnipresentes: son los personajes que están fuera de lo social. Muy lejos de los rebeldes del cine político que, oprimidos, actuaban para transformar la sociedad que habían recibido. Y muy lejos también de un cine costumbrista en el que cada personaje era un signo de su lugar en la jerarquía social. De repente, comienzan a aparecer una serie de personajes amnésicos, verdaderos *zombies*, que no vienen de ningún lugar ni se dirigen a ningún otro, obsesionados por un mapa indescifrable. "En los años sesenta —escribe Serge DANÉY—, el personaje del marginal era un buen tema para un guión. Víctima de la sociedad, reanimador de utopías o revelador de contradicciones, el marginal tenía algo de antihéroe simpáticamente positivo. Bastaba con seguirlo para arrojar una mirada al sesgo a la *sociedad* que su caída libre, como la de una estrella fugaz, iluminaba. Y ahora, he aquí a Mona [la protagonista de *Sin tecto ni ley* de Agnès Varda de 1985] que habla poco, no reivindica nada, toma poco y no da nada, no acusa a nadie y muere en un descampado" (2004: 258). Es un personaje "fuera de lo social". Los personajes de varios de los filmes de los noventa son *marginales* en el sentido en el que los define Daney: no portan en esa marginalidad una idea de cambio y de heroicidad ("seja marginal, seja héroi" decía un *slogan* sesentista del artista brasileño Hélio Oiticica), sino, simplemente, la condición de su exclusión y de la disponibilidad absoluta.

En *Tan de repente* de Diego Lerman las dos chicas, Mao y Lenin, vagabundean sin hacer nada antes de entrar a la historia. Los nombres, además, señalan todo aquello que las separa de la modernidad: se llaman Mao y Lenin pero no quieren hacer la revolución; son lesbianas, pero no representan a las lesbianas ("no somos lesbianas" dice varias veces Lenin); son jóvenes, pero no es algo a lo que recurran para justificar sus actitudes; son "punks", pero esa palabra ya no significa absolutamente nada. No se sabe dónde viven, ni de dónde vienen, si tienen dinero o si tienen hogar. En *Pizza, birra, faso* los chicos son *lúmpenes* que no buscan cambiar nada sino rebuscárselas en un mundo hostil. En *Bolivia*, el inmigrante ilegal, ex-campesino de los campos de coca, vagabundea de noche por los bares con el único fin de hacerse imperceptible. En *La libertad*, el protagonista, que se alejó de todo contacto social, no le reclama nada a nadie y prosigue, en silencio, con su tarea de cortar árboles. Ya Emilio BERNINI ha observado que el cine de los noventa trata de "mundos cerrados" frente a la aspiración "a dar una imagen global de la sociedad" que tenían los productos de la generación del sesenta (2003: 90). Y Alan Pauls elogió el hecho de que "el nuevo cine argentino está mucho más interesado en mostrar mundos que en mostrar personajes, héroes" (en BECEYRO, 1997: 4).

Son mundos no cartografiados de antemano en los que lo social como contención, opresión o marco se desvanece.²²

El retorno de lo real transmitido por televisión

Son pocas las películas del nuevo cine argentino en las que no aparece una transmisión televisiva. Con mayor o menor preponderancia, *Sibilia Prieto*, *Bolivia*, *La ciénaga*, *Mundo grúa*, *Tan de repente*, *Ciudad de María*, *La niña santa*, *Todo juntos* de Federico León o *Una de dos de Alejo Taube*, entre otras, dejan en algún momento la totalidad de la pantalla en manos de la televisión o registran la situación de mirarla. Aun en aquellas en que no aparece, como en *Sábado*, hay un personaje (Gastón Pauls) que se presenta a sí mismo como un astro de la pantalla chica. Es evidente que la televisión ocupa cada vez un espacio mayor en nuestras vidas y su presencia no sólo se hace sentir en la intimidad hogareña sino también en los lugares públicos. La emisión de imágenes, noticias, eventos políticos, relatos, publicidades y entretenimientos ha hecho que la misma realidad, en los últimos años, haya sido transformada por la existencia y la propagación de estos aparatos. Con la televisión se modifican nuestras nociones de espacio, tiempo y creencia. Lo real es, de alguna manera, producido por la televisión, y el retorno de lo real del que se ha hablado tanto últimamente, antes que una cuestión de estética, indica los trastornos que produjeron en nuestras percepciones del mundo los medios masivos. La televisión, en palabras de Umberto Eco, se transforma "de *vehículo de hechos* (considerado neutral) en *aparato para la producción de hechos*, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de la realidad" (1990: 210). El cine, como la televisión, también es una máquina de producir imágenes audiovisuales, pero su modo de circulación y su grado de influencia es mucho menor: al poner en escena a la televisión, lo que hacen estas películas es confrontar dos modos de producir lo real que a veces entran en tensión, se excluyen o son antagónicos. El *realismo* del que tanto se ha hablado a propósito del cine no es otra cosa que eso: no representar lo real sino ver los diferentes modos de producirlo; no implica grados de representación de la realidad, sino competencia en la producción de lo real. Y esto sucede en películas tan diferentes entre sí como *Bolivia*, *La ciénaga*, *Todo juntos* o *Sibilia Prieto*.

²² Durante los ochenta (y antes también) el cine argentino vivía obsesionado por cómo representar a los personajes que ejercían algún poder institucional; militares, grandes empresarios, políticos, comisarios. Ellos eran las terminales de una maquinaria social que hacía cambiar el rumbo de las historias. Es curiosa la ausencia total de estos personajes en los films del nuevo cine, aun en aquellos que podrían estar más condicionados a representarlos (pienso, por ejemplo, en *Los rubios* o en *El bonaerense*). Si esto es así, es porque antes que mostrar a los representantes del poder, lo que interesa es exhibir los funcionamientos de la maquinaria social y de sus engranajes más imperceptibles.

En *Bolivia*, la televisión llega a ocupar la totalidad del plano expulsando al cine, tanto con los espectáculos deportivos (Argentina vs. Bolivia en fútbol, la pelea de box entre Mike Tyson y Evander Holyfield) como con las películas violentas que los feligreses consumen en el bar mientras matan el tiempo. Ya se ha observado muchas veces cómo los enfrentamientos nacionales, en un mundo globalizado, se desplazan hacia el deporte y particularmente hacia el fútbol. Mientras las imágenes muestran el gol de Argentina y se escuchan los comentarios del relator deportivo Fernando Niembro ("los bolivianos se desesperan y se desordenan"), la música de Los Kjarkas sostiene el típico discurso latinoamericanista fraternal: "cual ave que brota de los sueños, / más allá de toda realidad, / remontando cruza por los Andes / llevando un mensaje de hermandad".²³ Hacia el final de la película, la violencia de la televisión se muestra más real que la música, y el personaje del Oso termina repitiendo las palabras discriminatorias que escuchó en los medios. La *contaminación* entre el bar y la pantalla es permanente, y los personajes, como en los innumerables planos en que se los muestra apresados por el aparato que cuelga en el local, viven en un espacio en el que imagen televisiva y espacio real se vuelven indiscernibles.²⁴

En *La ciénaga*, las imágenes televisivas también acompañan todo el tiempo a los personajes, pero no es la contaminación sino la escisión permanente la que hace que la historia avance. En algunos planos, la imagen digital del noticiero sobre la aparición de la virgen desplaza totalmente a las imágenes del celuloide, pero esto no hace más que marcar una incompatibilidad: los procedimientos de la puesta en escena tratan de sustraerse de las formas convencionales de representación mediática. Mientras el cine, en *La ciénaga*, conduce a la sospecha y al desasosiego, la televisión es la productora de creencia y de una nueva religión.

No es casual que sea una de las películas más intransigentes con el lenguaje televisivo la que incluya a los televisores con el fin de contrariar su naturaleza. En el bar de *Todo juntos* también hay un televisor encendido, pero no para emitir la señal de aire o de cable habitual sino para reproducir un texto escrito que habla del conflicto íntimo e incommunicable de la pareja protagonista. "Nos criamos prácticamente juntos. Ella tenía la llave de mi casa. Yo tenía la llave de su casa [...] Estuvimos seis meses masturbándonos vestidos. Llegué a lograr tener una erección desnudo pero la sola idea de penetración me debilitaba". En un film que puede calificarse de realista, la producción televisiva de lo real es imposible porque en el tiempo de la televisión jamás aparece el núcleo duro del dolor que la película pone en escena. Para acer-

²³ Música de Los Kjarkas, grupo boliviano creado en 1965 por los hermanos Hermosa, que ha sido autor de numerosos éxitos internacionales entre los que se destacan "Florcita azul" y "Lambada, llorando se fue". Kjarkas en quichua significa "fuerza, fortaleza". Ver <http://loskjarkas.com/biografia.html> de Jaime Reyes.

²⁴ Hasta puede decirse que, por la posición de los personajes, el aparato crea la espacialidad y la postura de los comensales.

carse a ese conflicto, es necesario construir, con el cine, un tiempo muerto, extremadamente lento, crudo, cargado, viscoso, y usar los aparatos de televisión pero borrando ese frenesí del tiempo instantáneo y siempre entreteniéndolo que suelen transmitir.

Uno de los mejores planos de la televisión se encuentra en *Silvia Prieto*: Marcelo y Brite están en una pizzería viendo el programa "Corazones solitarios", en el que se forman parejas matrimoniales (la máxima intimidad, la máxima exposición pública). Con sorpresa, Marcelo reconoce en la pantalla a Mario Garbuglia, su ex-compañero de la secundaria, quien afirma en el programa: "Estuve en crisis porque la juventud se me escapaba". Corte y plano en el comedor de la casa de Silvia, a quien no se la ve mientras, más adelante, el televisor emite el mismo programa y enfoca a Marta, la futura pareja de Mario. Por los ruidos, se entiende que Silvia está en la cocina. El plano fijo dura bastante y, en un momento, se aprecia en la pantalla del televisor un *zoom* sobre Marta.²⁵ La imagen sufre una verdadera distorsión y el rostro de ella se agranda pese a que la cámara de *Silvia Prieto* no se ha movido. La infidencia de la televisión y sus procedimientos se oponen a la distancia y a la lentitud de la mirada del cine. Pero hay algo más: nadie está viendo la televisión. Silvia hace sus cosas, mientras la televisión hace las suyas. Si la tiene encendida es porque la televisión ya dejó de ser algo para ser mirado. Su temporalidad, su espacialidad, su modo de acercarse a lo real (volviendo lo íntimo asunto de discusión pública) ya están inscriptos en nuestra percepción e importa muy poco si apretamos o no el botón del encendido. En nuestra vida cotidiana, los últimos años han sido también un proceso de aprendizaje de cómo vivir con la realidad que ha producido la televisión.²⁶

La manifestación realista

El realismo del que se habla a propósito del nuevo cine exige ser pensado en el cruce de dos líneas: por un lado, en tensión con ese real que produce la televisión del que hablé anteriormente; por otro, en su vínculo con el realismo cinematográfico, diferente a los realismos de otras áreas de la creación artística.

²⁵ Sobre el carácter televisivo del *zoom*, Serge DANEY escribió: "En su uso cotidiano (profano), el *zoom* hacia delante se había convertido, no tanto en una voluntad de significar o en una figura de estilo, cuanto en una suerte de reflejo automático de los camarágrafos, vacío de sentido, que indicaba solamente 'estamos en la televisión'. Pero al mismo tiempo, el *zoom* hacia delante, con su costado insinuante y de animal de rapiña, sigue 'teniendo un sentido': el de una violación, justamente" (2004: 197).

²⁶ Esto también tiene consecuencias en la política ya que, como señala Oscar LANDI, "la televisión constituye al campo de la mirada en el gran tema estratégico del poder político; la lucha electrónica por ordenar y educar las percepciones de la gente se convierte entonces en una de las claves centrales de nuestra época" (1992: 90).

En casi todos los críticos, sobre todos en los que tuvieron una formación en teoría literaria, el realismo es *código*. Es que en la mala imagen que le corresponde a este estilo, fueron los críticos de la literatura y del lenguaje quienes han provisto el arsenal conceptual más importante. Jaime Rest lo definió como “una concepción mundana, sociológica y crecientemente materialista propia del siglo XIX que ha formado parte de la cosmovisión burguesa y que trata de reproducir artísticamente el mundo ‘tal como se lo ve’, en coincidencia con el avance del empirismo y del pensamiento científico moderno” (1979: 129). En el siglo XX y sobre todo a lo largo de la década del sesenta, el realismo ha sido considerado la expresión victoriosa de la representación y de una concepción ideológica en la que el signo es ignorado en favor de una idea de transparencia y de aceptación crítica de lo real (entendido lo real como algo dado y no como construcción). El realismo, entonces, debía ser desmascarado por razones ideológicas y científicas ya que, en palabras de Tzvetan Todorov, la verosimilitud realista “intenta hacernos creer que el texto se ajusta a la realidad y no a sus leyes propias” (citado en CULLER, 1978: 198-199). La impugnación de este estilo adquirió tal intensidad, que Paul De MAN, crítico perteneciente a la escuela de la deconstrucción, invirtió los términos y definió ya no al realismo como ideología sino a la ideología misma en tanto realismo: “Lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo” (1990: 23). De todos modos, esta crítica al realismo estuvo dirigida básicamente a expresiones lingüísticas y discursivas. La frase de BARTHES “entendemos por realista todo discurso que acepte enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente” (1987: 186) muestra cómo la impugnación del realismo tuvo que ver básicamente con señalar el colapso del signo lingüístico.

La genealogía del realismo en cine es absolutamente diferente y el término comienza a utilizarse en el momento en que los códigos cinematográficos entran en crisis, como sucedió con el cine italiano de posguerra. Utilizado para denominar a un estilo que se oponía a la inclinación teatral y codificada del cine anterior, el término neorrealismo fue aceptado inmediatamente por realizadores y críticos, pese a que ya había sido abandonado o desacreditado en otras áreas por la acción de los movimientos de vanguardia. El “realismo” no venía en estas películas de las fuentes narrativas o dramáticas, sino de la puesta en escena y de una narración cuyos códigos y lazos causales estaban debilitados. Desde la elección de actores no profesionales e historias cotidianas a los decorados naturales y a la distancia del plano secuencia y el registro directo, lo que hicieron Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio De Sica fue descubrir la potencialidad *documental* del cine.

La denominación, de todos modos, no hubiera adquirido la importancia histórica que tuvo si no fuera por las elaboraciones críticas de André Bazin, quien consideró a este movimiento un punto de quiebre en la historia del cine y llevó a cabo su justificación teórica. Para entender cabalmente la empresa baziniana, hay que tener en cuenta que sus escritos defienden el realismo pero también la noción, clave en sus posturas, de la puesta en escena (se sabe, por ejemplo, que fue un defensor acérrimo del plano secuencia como emblema

del cine moderno, contra la idea del montaje). En segundo lugar, hay que considerar su concepción de la imagen cinematográfica: ésta no es una representación icónica sino una impresión indicial, como una huella digital o, según un símil de vastas consecuencias en su pensamiento, como el rostro de Cristo en el santo sudario. Desde este punto de vista, lo que hace realista a un film es que acentúa la naturaleza documental de la imagen (aunque la historia que se cuente sea ficcional). Con estos aportes bazinianos, el *realismo* adquirió en el cine una carta de ciudadanía que lo vinculaba al cine más vanguardista, más experimental y moderno.

Esta denominación no fue impugnada por la crítica posterior, y los directores de la *nouvelle vague*, formados en la revista *Cahiers du cinéma* que fundó el propio Bazin, llevaron al campo de la creación las consecuencias del pensamiento baziniano: sus puestas en escena despojadas, su inclinación por el registro directo y el *cinéma-vérité*, por el plano secuencia y la cámara en mano, por las nuevas caras y la familiaridad de las historias y de los lugares (París es tan protagonista de la *nouvelle vague* como Jean-Luc Godard o Anna Karina). De hecho, Eric ROHMER llegó a afirmar que el “cine es, de todas las artes, la más realista” (2000: 66). Esta pervivencia del término “realismo” en el cine, cuando ya ha sido expulsado en mayor o menor medida de las otras prácticas artísticas, sigue hasta la actualidad, y el propio Gilles Deleuze sostiene que el neorrealismo ofreció una descripción de lo real (sobre todo en las relaciones causales) mucho mayor a la que nos tenía acostumbrado el cine anterior. Su objeción a Bazin no estuvo en el uso del concepto, sino en el hecho de que Deleuze considera que hay que sacar al neorrealismo del “nivel de lo real” y colocarlo en el “nivel de lo *mental*” (DELEUZE, 1987: 11-12).²⁷ Sin abominar del término (Deleuze está lejos de las alarmas que el estilo realista provocó en los defensores de la *écriture*: Derrida, Barthes, Sollers o Kristeva), para él la gran innovación del neorrealismo consistió en que cortó el nexo entre la percepción y la acción haciendo intervenir lo mental. La frase deleuziana “más que reaccionar, registra” bien podría ser el lema de los diversos retornos al realismo que se han producido a lo largo de la historia del cine.

En esta historia del uso del término, resulta evidente que la crítica que se le puede hacer al cine argentino de los ochenta no es su realismo sino su *cos-tumbrismo*, es decir, su apego a códigos de representación que son propios de la literatura realista o de cierto tipo de teatro inclinado al realismo grotesco. Más allá de que las historias pudieran ser verosímiles en términos de representación de la vida cotidiana, la puesta en escena y las actuaciones resultaban construcciones teatrales que se imprimían sobre la imagen cinematográfica. Esta herencia con la que se encontraron los directores de la nueva generación producía la siguiente paradoja: cómo se explica que reproduciendo diálogos

²⁷ Deleuze y Bazin coinciden, sin embargo, en que más allá de esta oposición real/mental, hay que valorar al neorrealismo por su *puesta en escena*. Es necesario reflexionar sobre el hecho de que el teórico del cine que hizo una defensa más férrea del realismo haya sido también el que impuso con más fuerza la idea de puesta en escena.

tan naturales y representando personajes tan comunes, las películas resulten tan impostadas e inverosímiles? El equívoco consistía en que, mientras creían representar lo real, lo que estaban haciendo era reproducir sus códigos. El alejamiento del costumbrismo no radicó tanto en el rechazo de los códigos de representación como en la conciencia que tomaron los nuevos directores de las semejanzas entre narración y puesta en escena. Porque si la nueva generación apostó por el realismo lo hizo, principalmente, en términos de la segunda.

Esta puesta en escena que evoca lo real no se hace sobre la base de una transparencia o de la idea de que hay que mostrar la realidad tal cual es. La realidad no es en blanco y negro, pero su uso en *Bolívia, Los rubios o Mundo grúa* produce un efecto documental, de registro directo y cotidiano. En palabras de Claudia ACUNA (1999), hay una "intención explícita de que *Mundo grúa* funcionase como una cámara oculta que robara (Pablo dice *afane*) pedazos de la realidad". Pero este "robo" no sería del todo efectivo si no hubiese un trabajo de edición y compaginación de los materiales que acentuase estos indicios de lo real. De ahí que, más allá del retorno del género documental, también haya una presencia de lo documental en varias de las películas de ficción. En realidad, como muy bien lo vio Eric Rohmer, cualquier película (excepto las de animación) tiene una base documental ya sea en el registro de los cuerpos, del espacio o de los objetos.²⁸ De ahí la sugerente definición de Serge DANÉY de que "el cine es ese arte extraño que se hace con cuerpos verdaderos y acontecimientos verdaderos" (2004: 288). Pues bien, el cine argentino tendió a acentuar estos aspectos (en las locaciones, en el vestuario, en los actores, pero también en los procedimientos) y a no ahogarlos o expulsarlos de la puesta en escena.

De hecho, los críticos que quieren oponer el registro realista a la puesta en escena, han debido recurrir a una nomenclatura negativa para definir un estilo: los "no realistas", como si el cine de esos directores (Rejtman, Villegas, Acuña o Lerman) fuera una reacción o estuviera en contra del realismo de los otros (Caetano, Stagnaro, Trapero) (ver SCHWARZROCK, 2001 y la mesa redonda armada por la revista *Kilómetro 111* en ACUNA, 2004). Pero son los mismos directores los que no se reconocen en este enfrentamiento ni están dispuestos a regalar el término 'realismo' a otros directores. "Para mí *Silvia Prieto* –afirmó REJTMAN– es una película realista y su código es absolutamente normal y cotidiano" (en FONTANA, 2002). Y Villegas ha dicho que "yo hablaba en una época de objetivismo en lugar de realismo, porque el realismo para mí

²⁸ Existe una diferencia entre lo documental o indicial propio del cine y el documental en tanto género. Considerada la imagen fílmica en tanto indicio, entiendo que todo film (excepto los de animación) tiene una base documental y que, por lo tanto, la oposición que debe guiar la reflexión sobre el género "documental" es la que se produce entre ficción y testimonio y no entre ficción y documental. El género documental sería, a grandes rasgos, el uso testimonial de los rasgos documentales del registro cinematográfico.

es eso: no subjetivizar, no enfatizar... lo cual no es una idea mía sino de Rosellini" (en ACUNA, 2004: 167). En todo caso, el término *realismo* se convirtió en el ideograma de debate y las diferentes estéticas se definen por el uso y la interpretación que hacen de él los directores.

Lo que estas posiciones revelan (además de que los realizadores no le temen a un término que todavía es un tabú para cierta crítica) es que muchos de los antagonismos que estructuraban el debate modernista han caducado en una sociedad en la que la producción artificial de imágenes es algo habitual y generalizado. La antítesis entre transparencia o naturalidad y artificio o autorreflexión dejó lugar a otra serie de conflictos. Ya no es tan central mostrar quién desenmascara los acercamientos artificiales a lo real que se quiere presentar como verdaderos o naturales, sino quiénes pueden entregar mejores percepciones o poderes para producir lo real.

Una observación que hace Martín Rejtman en una entrevista tiene la virtud de condensar las dos líneas básicas que presentamos acá para la consideración del realismo: el papel que juega la televisión en nuestra percepción de lo real y la capacidad del cine de rozar nuestra experiencia de lo real. Dice el director de *Los guantes mágicos*: "En este sentido, hay películas, como *Sólo por hoy* de Ariel Rotter, que parecen programas de televisión. Improvisar, en esos casos, es largar a los actores delante de la cámara y dejar que hagan lo que quieran. Esa especie de costumbrismo o de supuesto realismo de buena parte de las ficciones de TV es un poco nociva. En un punto, *se convierte en algo más real que la realidad*. Por eso, cuando se escucha hablar de otra manera no suena verdadero, cuando para mí lo cierto es que en la vida cotidiana se habla mucho más como en *Silvia Prieto* que como en una comedia televisiva del tipo de *Son amores*" (en FONTANA, 2002, subrayado mío).

Los signos del presente

De todas las prácticas artísticas de los años noventa, fue el cine el que tuvo una mayor *apertura al presente*, situación que se explica sea por factores tecnológicos, industriales, culturales, políticos o estéticos. Pero para acceder al flujo del presente, los nuevos realizadores debieron desmontar y rechazar lo que se había hecho anteriormente y redireccionar la máquina del cine: transformar las relaciones entre producción y estética, segmentar la elaboración del film para financiarlo, inventar modos no convencionales de producción y exhibición, acudir a las fundaciones internacionales, lograr el reconocimiento del INCAA y de la crítica, reclutar y formar nuevo personal artístico-técnico, instaurar un modo novedoso de hacer *casting*, evitar la "bajada de línea" rechazando la demanda política y la identitaria, construir narraciones abiertas que puedan incluir lo accidental, retratar a personajes fuera de lo social, competir con otros medios en la producción de lo real, procesar el impacto de los cambios de un mundo que ya no es el mismo.

No me gustaría terminar este capítulo dando la idea de que el panorama trazado es digno más de un optimismo tozudo que de una descripción obje-

tiva de lo sucedido en los últimos años. Todavía siguen existiendo en el cine argentino innumerables problemas, además de que, a diferencia de lo que sucede con el cine de otros países, en Argentina se producen una cantidad considerable de películas que ni siquiera llegan a cumplir con las condiciones mínimas de coherencia narrativa y estética en términos cinematográficos. Muchos de estos engendros, además, cuentan con el apoyo financiero y político oficial del INCAA. Cualquiera que se dedica al *métier* de ver todas las películas producidas en el país sabe de lo que hablo. Sin embargo, hoy también cualquier espectador o crítico puede elegir entre ocho y diez películas de las producidas en los últimos años y estar interesado por la trayectoria de por lo menos dos o tres directores. No es poco para una cinematografía tan escasamente pródiga como la Argentina que, a duras penas, presenta más de diez grandes títulos a lo largo de su historia.