

# Una aproximación a los modos en que los metadiscursos críticos y analíticos consideran al llamado Nuevo Cine Argentino<sup>1</sup>

María Rosa del Coto

## I Acerca del universo de la ficción

La denominación *Nuevo Cine Argentino* funciona como punto de arranque con el que la crítica cinematográfica establece, respecto de la filmografía nacional, una distinción entre la mayoría de las ficciones producidas en los '80 y la primera mitad de los '90, y ciertas películas realizadas a partir de la segunda mitad de dicha década y los primeros seis o siete años de los 2000.

Que en el título de este artículo dicha denominación no se emplee remite a una serie de observaciones formuladas en un trabajo<sup>2</sup> previo en el que aludíamos a las carencias que, en tanto manifestación de un gesto clasificatorio, el sintagma *Nuevo Cine Argentino* revela. En tal sentido, y dado que su limitado poder descriptivo encuentra fundamento sólo en lo que implica -la existencia de un cine argentino anterior al que se le adjudica el carácter de viejo-, mencionábamos el carácter inespecífico de la expresión, cualidad que la hace participar del estatuto de un mero rótulo. Pero si el señalamiento de la *novedad* del producto y de su procedencia, que relaciona formalmente el nombre con los equivalentes de *Nuevo Cine Alemán*, *Nuevo Cine Iraní*, etc., bastó para que, una vez lanzada al ruedo discursivo, la rúbrica -o su sigla: *NCA*-, fuera inmediatamente adoptada tanto por la mayor parte de la crítica cinematográfica de la prensa no especializada como de la especializada, fue debido a la índole diversa de las propuestas. Por eso, aun cuando es innegable que su predominio también se sostiene en la inexactitud que involucran algunas de las etiquetas competidoras -'película argentina del circuito independiente', cine independiente nacional, cine independiente,

---

### Notas

<sup>1</sup> El trabajo, inscripto en el proyecto UBACyT SO11 *Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales*, de la programación 2008-2010, remite a una ponencia que integró las investigaciones correspondientes al proyecto UBACyT F003 *De Artes, Percepciones y Pasiones. Significación en Prácticas artísticas y estéticas de Argentina*, dirigido por Alicia Romero y co-dirigido por Marcelo Giménez, que formara parte de la Programación 2003-2007.

<sup>2</sup> Se trata de "La construcción de la denominación *Nuevo Cine Argentino* en los metadiscursos de la prensa especializada y no especializada, ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica, realizado en Buenos Aires en abril de 2005.

nuevo cine independiente<sup>3</sup>-, el motivo más poderoso para que la designación no haya encontrado pares capaces de disputarle, al menos hasta la actualidad, el lugar privilegiado que ocupa, es la naturaleza heterogénea<sup>4</sup> de los films. Y, en tal sentido, la vaguedad semántica del sintagma *Nuevo Cine Argentino* -más alta que la de sus ocasionales rivales- antes que un obstáculo, resulta una aliada perfecta para su mantenimiento.

En relación con el tema general que nos ocupa, debe precisarse que dentro de los exponentes de la crítica cinematográfica especializada se destaca uno. Se trata del mensuario *El amante Cine*, que, aunque en la actualidad ve mermada su convocatoria, continúa editándose desde que, en diciembre de 1991, apareciera su primer número. Quizás por la exacerbada impronta cinéfila de orientación artística que la define, la publicación no se limitó -como lo hiciera *Film*, la revista que durante el periodo que apareció en papel (desde marzo de 1993 hasta 1998), fue su más sólida competidora-, a apreciar los emprendimientos fílmicos que instalaban aires de innovación estética en el escuálido panorama cinematográfico argentino de los primeros años de los noventa, mientras, impulsado por el gobierno menemista, el liberalismo económico imperaba desafortunadamente en el país. A través de gran cantidad de notas y críticas, así como de las entrevistas que realizara a sus directores y de las mesas redondas y debates que organizara y transcribiera, *El amante Cine* se convirtió en la más fiel y tenaz propagandista de tales emprendimientos.

La revista, que alcanza identidad estética e ideológica empleando la comparación como una de sus operaciones constructivas prototípicas -aquella con la que lleva a cabo la evaluación de los films exhibidos durante el mes-, apela al mencionado recurso en la confección de la tapa de su número 40 (junio de 1995). El procedimiento que, por cierto, queda también involucrado en la designación *Nuevo Cine Argentino*,

---

<sup>3</sup> Estas designaciones son fácilmente refutables en virtud de que presuponen algo inexistente en el sistema fílmico argentino: una industria cinematográfica nacional. De ahí que sólo puedan sostenerse si se les otorga un sentido que, en buena medida, resemantiza el de la acepción "original". Quedarían así englobados bajo cualquiera de los títulos que presentamos, todo texto cinematográfico que se distanciara de las líneas canónicas de la construcción de films y que se diera a conocer, en consonancia, en circuitos alternativos de exhibición.

<sup>4</sup> Independientemente de la institución a la que pertenezcan -diarios, revistas especializadas, institutos de investigación y universidades-, no existen desacuerdos entre los críticos o historiadores del cine acerca de la pluralidad de las propuestas. Sobre el tópico, David Oubiña entiende que, porque "no comparten un programa conjunto o una estética definida (sería más apropiado) antes que hablar de un movimiento en sentido artístico (...) (hacerlo) en términos geológicos: como si el cine argentino hubiera experimentado un temblor generalizado que permitió un reacomodamiento de placas y sacudió sus cimientos". (Oubiña, 2003, p. 28)

materializa en la composición gráfica de la portada la puesta en escena de una oposición que con el correr de los números irá afianzando su carácter dicotómico.

A través del mecanismo contrastivo -que se instaura mediante la yuxtaposición de “Lo Malo”, “Lo Nuevo”, parejas de términos situadas sobre uno de sus respectivos fotogramas y debajo de éstos, sus títulos-, se contraponen, con llamativa y desafiante contundencia argumentativa, dos films: *No te mueras sin decirme adonde vas*<sup>5</sup> (1995), de Eliseo Subiela y la compilación de cortos *Historias breves I*<sup>6</sup> (1995), que, según consta en el artículo que desarrolla lo anunciado en tapa, se identifican: el primero, como “representante cabal del cine dinosaurio”<sup>7</sup>, emblema de una obra que, por remedar al realismo mágico, busca “falsificar una tradición (literaria y cinematográfica) introduciendo -en intentos invariablemente fallidos- gente que vuela y supersticiones varias”<sup>8</sup>, y el segundo, como el compendio al que la revista entiende liminar respecto del llamado *Nuevo Cine Argentino*.

Así podría decirse que el juego “explícito-implícito” que sostiene la asociación entre “lo malo” y “lo viejo”, por un lado, y “lo nuevo” y “lo bueno”, por el otro, marca el inicio de lo que habrá de ser, para *El Amante Cine*, no sólo la política a seguir frente a

---

<sup>5</sup> La película, de la que la nota correspondiente al título de tapa afirma es la “primera coproducción del Instituto y del monopolio periodístico más grande del país”, es calificada de “mamotreto indigerible desde cualquier óptica”, e incluida dentro de la clase de films que no sólo carecen de valores artísticos sino que resultan “comercialmente cada vez más inviable(s)”. (Quintín, 1995, p. 20).

<sup>6</sup> Para juzgar positivamente al compilado, Quintín se centra en una serie de puntos. Postula en primer lugar la calidad de su factura. Habla al respecto de la escenografía (“no es la de una casa de decoración”), “de la técnica (que) no intenta embellecer la narración sino ponerse al servicio de ésta”, del encuadre y los movimientos de cámara (a los que califica de exactos) y de los guiones (“sólidos (...) (y) bien estructurados”), de los diálogos (“tienen un nivel de credibilidad absolutamente desacostumbrada”) y de las actuaciones (“no son declamatorias”). Alude, en segundo lugar, al hecho de que los cortos “no enseñan a vivir. No sermonean, no hacen discursos” y en tercer término plantea que “la relación del cine con el exterior resulta más franca (...) (y) directa”. (Quintín, 1995, pp. 20-21).

<sup>7</sup> Es oportuno puntualizar que la revista retoma aquí el término dinosaurios que, según consta en el texto citado, es el que los estudiantes de cine empleaban para referirse a los directores que estaban en actividad mientras ellos realizaban sus estudios en instituciones tales como la FUC (Fundación Universidad del Cine).

<sup>8</sup> En el artículo que estamos relevando, Quintín, columna vertebral de la publicación (es uno de sus directores fundadores hasta el número 152 en que anuncia su desvinculación), ataca “la ‘estrategia de la coproducción’” -a la que en esos años se apelaba frecuentemente-, invocando entre otras razones el que las “películas correspondientes” ni suscitaban entusiasmo entre el público local ni obtuvieron significativa repercusión económica en el extranjero. En su argumentación incluye los dichos de quien presenta como productor germano que fijó residencia en Estados Unidos, Chris Sievernich, el que, al igual que otros productores extranjeros, se inclina por el realismo mágico al que vislumbra como vía para que el cine argentino logre alcanzar cierto reconocimiento internacional. Tampoco están ausentes las expresiones vertidas por Lucrecia Martel en una de las emisiones del programa radial de *El Amante*, en la que la directora recuerda que “uno de los asesores del Instituto del Cine le

los estrenos argentinos posteriores, sino también la solidificación de un perfil de crítico que sustituirá al cinéfilo sólo evaluador por el del que, evaluando, impulsa poéticas; para el caso, la de aquellos films nacionales que se alejen del realismo mágico, de la “fotografía ‘bonita’ (y/o) publicitaria”, de las actuaciones declamatorias “que delatan sus rutinas teatrales y televisivas, de las entonaciones artificiales, del costumbrismo” de tono didactizante, “de la denuncia periodística”, atributos todos ellos que otorgan su sello estilístico a las ficciones de los ’80 y primeros años de los ’90<sup>9</sup>. Ahora bien, es claro que asumir el papel de entusiasta propulsor del *Nuevo Cine Argentino* no significa ser un defensor incondicional de sus realizaciones. Marcado a fuego, como indicamos, por la impronta cinéfila de orientación artística, *El amante*, a través de la opinión de sus firmas más autorizadas, no vacila, a medida que pasa el tiempo y que los “nuevos” directores van sumando obras a sus *operas primas*, en señalar la aparición de lo que syndica como “tendencia(s) preocupante(s) en el nuevo cine argentino”. Así, se mencionan la “tendencia a la solemnidad” -que deplora en el número 174 de noviembre de 2006, Gustavo Noriega, su actual director<sup>10</sup>-, y la tendencia a “etiquetar tenuemente al personaje” que, en relación con las líneas minimalistas<sup>11</sup>, detecta Javier Porta Fouz, su jefe de redacción y editor, en el número 181, de junio de 2007 (2007, pp. 3-4).

No obstante las modulaciones señaladas en relación con el perfil de crítico que ostenta la revista, hay un rasgo que, por ser constitutivo de su filiación cinéfila, se mantiene inalterable. Nos referimos al apego a la noción de autoría, que los integrantes de la revista toman básicamente de la tradición instalada en los sesenta por los *Cahiers du cinéma*, pero que no deja de hundir sus raíces también en las publicaciones nacionales *Tiempo de cine* y *Cinecrítica* que en la misma década nacieron al calor de la actividad cineclubista y del surgimiento de la llamada *Generación del sesenta*, ese otro conjunto de directores a cuyas obras, en su momento, también se las agrupó bajo el título de *Nuevo Cine Argentino*.

### **De las publicaciones especializadas y no especializadas al libro: Continuidad y afianzamiento de la primera perspectiva**

---

recriminó que su película (*La ciénaga*) no tuviera la cuota necesaria de realismo mágico”. (Quintín, 1995, pp. 19-20).

<sup>9</sup> Quintín, 1995, p. 20.

<sup>10</sup> La nota se titula “La tristeza de los niños ricos”.

<sup>11</sup> Las líneas minimalistas son, en términos del autor, aquellas que “fueron sanas reacciones contra las películas recargadas (un ejemplo de éstas: *Una sombra ya pronto serás*, de Héctor

La proliferación de films, la obtención de galardones nacionales e internacionales, el interés que las realizaciones despiertan en determinados sectores de la crítica europea re-alimentan el entusiasmo de algunos integrantes de la prensa especializada y de la no especializada y de ciertos profesionales ligados a aquellas (entendidos en historia del cine y en teorías cinematográficas). Efecto de tal entusiasmo es la concreción de los que serán los primeros libros sobre el tema. Con ellos no sólo se abre un nuevo capítulo de la metadiscursividad referida a las producciones fílmicas argentinas de los últimos quince años sino la consolidación de la primera mirada con la que los diferentes textos del período la observarán.

En esta instancia inaugural quedan comprendidos *El nuevo cine argentino Temas, autores y estilos de una renovación*, que cuenta como editores a Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf<sup>12</sup> y a *Generaciones 60/90 Cine Argentino Independiente*, cuya idea y producción corresponde a Fernando Martín Peña<sup>13</sup>.

Aunque la diversidad de objetivos planteados por uno y otro proyecto vuelve difícil el señalamiento de puntos en común, es advertible en ellos que la preocupación por identificar líneas, orientaciones, poéticas no ocupa espacio. Es que, como en otros textos impresos en esos años, en éstos,-publicados en febrero de 2002 el nombrado en primer término y en mayo de 2003 y como acompañante de la Muestra *Generaciones 60/90 Cine Argentino Independiente*, el presentado en segundo lugar-, la heterogeneidad no aparece como aspecto problemático a desarrollar.

Deudores básicamente del encuadre aportado por las publicaciones de la crítica especializada periódica, aunque menos de *Film* que de *El Amante Cine*, los trabajos superan tímidamente los umbrales de un cotejo generalizador en el que las diferencias entre las producciones del cine argentino de los '80 y primer quinquenio de los '90 y las del 95 en adelante se presentan en términos de oposiciones binarias y en el que fundamentalmente tienen cabida aquellas características que sirven para forjar una contraposición que resulte evidente.

---

Olivera, 1994) (y que) se han vuelto exageradas, perversas, asfixiantes, y atentan contra la creación de personajes que valga la pena conocer". (Porta Fouz, 2007, p.4)

<sup>12</sup> Además de los mencionados, el libro contiene trabajos de Diego Batlle, Gustavo Castagna, Leonardo D'Espósito, Paula Félix-Didier, Leandro Listorti, Ezequiel Luka, Luciano Monteagudo, Quintín, Pablo O. Scholz y Pablo Suarez.

<sup>13</sup> Figuran como redactores del libro Gabriel Bobillo, Raúl Escobar, Máximo Eseven, Octavio Fabiano, Paula Félix-Didier, Viviana García, Leandro Godón, Maggie Iglesias, Axel Latorre, Leandro Listorti, Ezequiel Luka, María Sol Pérez, Pablo Rodríguez Jáuregui, Alberto Rojas Apel, Carlos Salgado, Laura Tusi, Diego Villa y Magali Zadoff.

Excepcionalmente -el artículo “Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio” de Sergio Wolf da cuenta de esto- se percibe un esfuerzo analítico que no sólo pone en juego categorías clasificatorias como las de movimiento o generación, para descartarlas, sino que también aplica la operatoria comparativa sobre las obras del período, haciéndolo a partir de rasgos técnicos. Así señala Wolf que

el corte de montaje clásico y el uso de un tipo de iluminación naturalista como el de *Silvia Prieto* está en las antípodas del uso del corte sistemático en movimiento de *Pizza, birra, faso*, o de la fotografía estilizada y con trabajo de posproducción de *Sólo por hoy*, o si se piensa en confrontar el corte de metraje asociativo y continuo de *Picado fino* con los planos secuencia de *La libertad* (2002, pp. 34-35).

Aunque, como el mismo Wolf indica, “no se trata de proponer que todos los films son iguales”, la mira está puesta, sin embargo, en “plantear una misma columna vertebral ... (y no en prestar atención al hecho) de que en el uso específico de los materiales las diferencias se agiganten” (pp. 34).

Las citas presentadas son altamente reveladoras de lo que podría calificarse como la tarea que los críticos e investigadores sostenedores de la mirada que estamos tratando, juzgan prioritaria y cuál estiman digna de ser postergada. Pero también de las dificultades que implicaría observar regularidades entre las producciones comparadas, cuando se trabaja con la finalidad de diferenciar sub-grupos en un nivel de generalidad altísimo al tiempo que en un nivel de especificidad también altísimo. De modo que el paso abrupto de una perspectiva macro a una micro y viceversa vuelve imposible todo intento de enfrentarse a la diversidad del corpus considerado.

### **Emplazamiento de la segunda perspectiva: abordajes más teórico-analíticos que críticos**

En lo que hace al tratamiento de los films incluidos en el rótulo *Nuevo Cine Argentino* puede identificarse, asimismo, una aproximación distinta. A diferencia de la visión anterior, ésta no es dinamizada por textos de críticos y estudiosos de la prensa especializada y en algunos casos no especializada, sino por componentes de la llamada crítica académica, por lo que se inscribe dentro de un campo institucional diferente.

En este caso nos centraremos también en dos textos: el que aparece integrando la sección “I Cine La narración de un mundo” del libro *Otros mundos Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* de Gonzalo Aguilar, publicado en 2006 pero que retoma el trabajo “Los precarios órdenes del azar”<sup>14</sup>, editado en el 2001, y “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, de Emilio Bernini que forma parte del número 4 de octubre de 2003 de la revista *Kilómetro 111*.

En las primeras páginas de su libro, Aguilar defiende la denominación *Nuevo Cine Argentino*. Aunque justifica su empleo en el hecho de que estamos ante un “nuevo régimen creativo” que presenta denominadores comunes en los aspectos de la “producción<sup>15</sup>, (la) producción artística<sup>16</sup> y (la) propuesta estética”<sup>17</sup>, (2006, p.14)

---

<sup>14</sup> Trabajo incluido en el número 2 de la revista *Mil palabras*, correspondiente al verano de 2001.

<sup>15</sup> Aguilar alude al carácter novedoso de la producción: indica que muchos films se rodaron con mínimos recursos económicos, los fines de semana, y contando con la amistad como aliada para lograr que los distintos rubros técnicos se cubrieran. Así, recuerda que *Bolivia*, de Caetano se hizo gracias a “unos rollos de película que habían sobrado de otra producción” y que *Silvia Prieto* logró concluirse y estrenarse a los cinco años de haberse iniciado. Entre las observaciones que el autor efectúa resulta fundamental señalar que tanto la producción como la realización están segmentadas, y que la primera “no se subordina necesariamente a los carriles institucionales”, por lo que los “nuevos” productores -muchas veces son los directores quienes realizan las tareas propias de los productores ejecutivos- se encargaron de presentarse en fundaciones, festivales, organizaciones no gubernamentales e incluso crearon circuitos independientes con el fin de evitar el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) “o de fomentar una cultura alternativa”. Este desempeño habilitó a varios de ellos a fundar su propia productora. Aguilar señala, por último, que frente a lo que era norma en los ochenta -la realización de co-producciones, lo que implicaba la reunión de actores de diversa procedencia geográfica e idiomática (o diferentes “tonadas” lingüísticas del castellano) y traía aparejado condicionamientos en los guiones-, el apoyo de las fundaciones extranjeras (entre ellas, la Hubert Bals Fund, la Fond Sud Cinéma, la Sundance y la Ibermedia), que imperó en relación con las obras del *Nuevo Cine Argentino*, no conllevaba exigencias artísticas ya que se trataba únicamente de una co-producción financiera. (Aguilar, 2006, pp. 15-16).

<sup>16</sup> En lo que atañe a la producción artística Aguilar menciona la gravitación que adquirió la tecnología computacional. Aclara que el que ella permita la edición digital de películas realizadas en celuloide y facilite el trabajo con el sonido, el color o el acabado final no significa que estemos en presencia sólo de una adecuada utilización de las nuevas tecnologías. El cambio en la calidad de la imagen, que el receptor percibe, procede, para Aguilar, básicamente de “la pericia en la composición del plano”. También menciona lo que bautiza como “una reutilización estratégica de la desprolijidad”. Esta característica estética contrasta con la que presenta el cine argentino precedente, en el que “cuando una toma estaba fuera de foco o cuando el sonido estaba mal procesado eso provocaba en la película una suerte de descompensación o ruido”. “Los reflejos de luz en (...) (ciertas) imágenes (...) de *Mundo Grúa*, (...) la caótica cámara en mano de *Bonanza* de Ulises Rosell o (...) el sonido confuso de varias escenas de *Pizza, birra, faso* demuestran, en cambio, el modo en que los nuevos directores sacan dividendos artísticos de las tomas que, “según un criterio de calidad, no habían quedado bien”.

Aguilar otorga también gran importancia a las cuestiones que giran en torno al *casting*. Plantea que lejos de centrarse únicamente en la incorporación de nuevos rostros, la selección viene acompañada -o supone- “el rechazo a los estilos de actuación habitual de los profesionales (y a la paralela) búsqueda de un tipo de gestualidad, corporalidad y dicción diferentes” (Aguilar, 2006, pp. 21-22).

reconoce que si aquella designación se considera sólo en términos estrictamente estéticos puede parecer poco pertinente. En tal sentido aclara que “desde este punto de vista, resulta evidente que Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman o Adrián Caetano pertenecen a universos tan diferentes que sólo alguien muy despistado puede creer que representen algo semejante” (p.13).

Luego de aportar un vasto listado de rasgos generales que si *grosso modo* coinciden con los circunscriptos por otros autores, llevan en su formulación la impronta de condiciones de producción diferentes y, obviamente, de preocupaciones diversas<sup>18</sup>, define el camino analítico que habrá de seguir: leer la producciones fílmicas a través de “construcciones críticas ... (que permitan) describir mundos en descomposición y movimientos de los cuerpos” (p. 42).

Se trata de una apuesta eminentemente temática que se cifra en categorías, las nociones de Nomadismo y Sedentarismo<sup>19</sup>, que reenvían al tratamiento de la problemática de la globalización, y con las cuales, y respecto de las narraciones fílmicas, se procura efectuar una clasificación no rígida y, en términos de lo que podría considerarse el lenguaje cinematográfico, inespecífica.

Excede el alcance de este trabajo la discusión acerca del grado de pertinencia que, para el caso, poseen las nociones organizadoras del material estudiado, pero es válido señalar que el autor realiza sobre este asunto una serie de indicaciones. Deja claro que la elección de la pareja Nomadismo-Sedentarismo es el resultado de una problematización de la instancia analítica en su afán por responder a la naturaleza heteróclita de la ficción cinematográfica de los últimos años; en referencia a este punto

---

<sup>17</sup> Ver nota 17.

<sup>18</sup> Menciona “finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes ambiguos, rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes *zombies*, inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo de la demanda identitaria y la demanda política (...) (elementos que en conjunto) hacen a la opacidad de las historias, que en vez de entregarnos todo digerido abren el juego de la interpretación” (Aguilar, 2006, p. 27).

Aguilar se explaya sobre la ambigüedad temática -implicada en “la opacidad de las historias”- y su correlato: la apertura a la interpretación al establecer que “no se introducen moralejas en la historia ni personajes denunciadores que develan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama” (Aguilar, 2006, p. 24).

<sup>19</sup> Aguilar, luego de especificar que “nomadismo y sedentarismo son signos complementarios de los nuevos tiempos pero muestran estados diferentes (; aclara que si el primero remite a) la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivos o normativos) y una movilidad permanente e impredecible, (el segundo manifiesta) “la descomposición de los hogares y las familias, la ineficacia de los lazos de asociación tradicionales y modernos y la parálisis de quienes insisten en perpetrar esa orden”. Asimismo, agrega que son fundamentales en el establecimiento de la clasificación “la familia como mundo de referencia y la existencia o no de un lugar estable (algo así como un hogar) al que los regresos sean siempre posibles”. (Aguilar, 2006, p. 41-42).

establece una toma de posición teórico-metodológica digna de examinarse exhaustivamente al plantear que “hay en ... (los textos del corpus) una búsqueda que ya no se puede encarar usando los instrumentos de la historia evolutiva del cine modernista con su insistencia en los procedimientos, la obra coherente y la noción de autoría” (p. 42).

En consonancia con esto insiste en que las líneas abiertas por las nociones no se fundan “exclusivamente en criterios cinematográficos”, aunque sí reconoce en la puesta en escena un eje analítico esencial. (p.42)

Dejando de lado, entonces, lo que denomina el análisis formal, Aguilar postula en el cine argentino de la última década también -el también remite a que, aunque ciertas características le proveen inflexiones particulares, ambas orientaciones<sup>20</sup> trascienden las fronteras de la producción nacional-, la existencia de una orientación nómada “que narra los descartes del capitalismo” y una orientación sedentaria que da cuenta de “la descomposición de las instituciones” (p. 42).

A la hora de las inscripciones subraya que pese a que, por ejemplo, *Rapado* (1996), de Martín Rejtman, *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero o *Pizza, birra, faso* (1999), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro son “totalmente diferentes entre sí”, pueden ser incluidos en la tendencia nómada, mientras que, por ejemplo, *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel puede incluirse en la tendencia sedentaria.

Hay otro elemento por subrayar en el ensayo de Aguilar: la problematización del concepto de realismo, elemento que también merece ser tomado en cuenta, pues propone discernir con nitidez el alcance del concepto en el dominio de la Teoría literaria y en el campo de las investigaciones de objetos fílmicos. Los aportes de Peirce centrados en la segunda tricotomía y, fundamentalmente, las enseñanzas bazinianas sobre el neorrealismo dejan su huella en el pensamiento de Aguilar.

La clasificación que, por su parte, propone Bernini, se sustenta precisamente en el concepto de realismo y revela una posición claramente distinguible de la de Aguilar. Esto no implica que no reconozcan ciertas condiciones de producción en común, las que en el caso de Aguilar parecen ser puestas en tensión, en crisis, mientras que en el de Bernini parecen ser más respetadas.

---

<sup>20</sup> Aguilar nombra “aspectos institucionales (el paso de los realizadores y equipos por las escuelas de cine, la aparición de modos de producción no tradicionales, la participación de fundaciones extranjeras)” y “aspectos formales (uso elaborado del sonido, mayor destreza en el acabado técnico, incorporación estratégica de la desprolijidad, método original de *casting*” (Aguilar, 2001, p. 14).

Este autor, a diferencia de Aguilar, alterna la denominación de *Nuevo Cine Argentino* con la de cine argentino de los noventa. La designación recién consignada se halla estrechamente unida con la hipótesis -interesante, por cierto-, de que las producciones fílmicas de la década retoman y vienen a clausurar -por sobredeterminación histórica y no porque remitan a una intencionalidad ni a “una operación conciente de los cineastas”-, los “programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del sesenta, el Grupo de los cinco y aun las vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados del siglo XX” (2003, p. 87). Esto motiva que, si bien los films de los noventa no puedan inscribirse en el universo moderno, sino en el contemporáneo, deben ser pensados en relación con aquél.

El parámetro privilegiado en la clasificación es, como anotamos, el concepto de realismo; la búsqueda, antes que orientarse por un ordenamiento general -tales films son realistas, tales no lo son-, lo hace por la detección de modulaciones, de inflexiones dentro de los objetos que se enmarcan en él y de los que se alejan más o menos de sus “márgenes”, con el objetivo de observar los vínculos subterráneos que en mayor o menor grado los conectan con el cine modernista. Así, por ejemplo, indica que

en el realismo a lo Trapero, el juicio moral puede evitarse cuando la distancia de la enunciación lo permite. (En cambio,) el cine de su coetáneo realista (Adrián Caetano) deja leer la idea de que algo de la situación de los desposeídos es consecuencia de la inserción social... Nada de ese rasgo naturalista, en cambio, puede comprobarse en el realismo de Trapero, porque éste mantiene a sus personajes en un límite social que los de Caetano ya han atravesado. El medio no los ha determinado hasta la caída, porque aquí no importa tanto el medio....: el pueblo o la ciudadson indiferentes a esos personajes que están siempre situados en un borde social inestable (pp. 102-103).

La mirada de Bernini articula lo genérico (se refiere a las comedias sin felicidad contemporáneas entre las que incluye a *Silvia Prieto* (1999), de Rejtman y a *Sábado* (2001), de Villegas) con lo estilístico y utiliza como elemento analítico la noción de autor.

**Realistas-No realistas: una clasificación que no distingue fronteras entre la crítica especializada y la académica**

Aludimos previamente, y en más de una ocasión, a la diversidad de propuestas textuales que manifiesta el llamado *Nuevo Cine Argentino*. También hicimos mención a la lógica consecuencia de tal fenómeno: la inviabilidad de todo intento por postular la existencia, sea de una escuela o de un movimiento, sea la de una generación que aglutine bajo su nombre la totalidad de la producción fílmica ficcional del periodo. No obstante, el hecho, como era factible suponer, no frenó la búsqueda de un ordenamiento tipológico de los materiales. Al respecto la crítica de raigambre académica identificó rápida y nítidamente, dos vertientes que, en líneas generales, se designaron -también en su caso- opositivamente: la vertiente realista y la no-realista. Dominante en términos cuantitativos, la primera recibió a veces el mote de neorrealista. Fue en razón de ciertos rasgos (advertibles especialmente en la obra de Caetano y de Stagnaro- referentes de la línea-) que se interpretaron como pilares sobre los que fundar una presunta filiación de sus exponentes más conspicuos con el movimiento italiano que supiera teorizar Bazin.

Silvia Schwarzböck, con un enfoque eminentemente estético, se refiere, en una nota aparecida en el número 115 de octubre de 2001 de *El amante Cine* que precisamente lleva por título “Los no-realistas”, a las películas *Silvia Prieto* y *Sábado*<sup>21</sup> (que como se recordará, son consideradas por Bernini integrantes del género comedia sin felicidad contemporánea), indicando que emplean el lenguaje coloquial para “imitar el silencio”, con lo cual -para lo cual- convierten a “la frase hecha ... (en) la verdadera coartada para no hacer un cine realista”<sup>22</sup> (2001, p. 9).

La autora encuentra tres elementos conexos: los diálogos plagados de frases hechas -anticuadas en el caso de *Silvia Prieto*, que evidencian lo que se dice “cuando no se tiene nada que decir”, en *Sábado*-, la entonación monocorde en que aquellos son proferidos y el perfil de los protagonistas que no pueden entenderse sino como “lo que son: entelequias que no reflejan ninguna psicología ni nada que se parezca a ellos fuera del film”-, datos reveladores del tono sin “matices, sin ninguna ironía” de los films y del efecto risueño que “depara el absurdo” que instalan. (p. 9)

---

<sup>21</sup> También se refiere a *El descanso* (2001), de Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tambornino.

<sup>22</sup> Señala Schwarzböck: “las frases hechas son lo más parecido al silencio que se pueda encontrar en el lenguaje coloquial”. Resultan tan inexpresivas como los monosílabos y las interjecciones (Schwarzböck, 2001, p. 9).

En el número 5, de noviembre de 2004, la revista Kilómetro 111, también bajo la rúbrica “Los no-realistas”, publica la desgrabación de una entrevista llevada a cabo por tres de sus integrantes -Emilio Bernini, Domin Choi y Daniela Goggi- a los directores Ezequiel Acuña (*Nadar solo*, 2003; *Como un avión estrellado*, 2005; *Excursiones*, 2010), Diego Lerman (*Tan de repente*, 2002; *Mientras tanto*, 2006) y Juan Villegas (*Sábado*, 2001; *Los suicidas*, 2005).

En el fragmento que introduce la conversación se pasa revista a las características salientes de la orientación (muchas de las cuales, como se observará, coinciden con las identificadas por Schwarzböck, que citamos). Para los miembros de *Kilómetro 111* que participan en la entrevista, “la errancia, los viajes, las situaciones insignificantes, la ausencia de acontecimientos, los diálogos banales y a veces frívolos, los personajes, cuyo estatuto no responde a construcciones psicológicas” parecen delinear un cine que no aspira a conformar un universo ético y en el que las elecciones escasean, dando lugar, en cambio, a “una neutralidad que no obstante expresa un profundo malestar” (2004, p.153).

En la charla transcrita se amplían o se circunscriben de modo más técnico ciertos aspectos. “La inexistencia de un vínculo de orden mimético con el referente” es, sin lugar a dudas, el central. En relación con él, Bernini subraya que “ustedes tienen una idea clara de puesta en escena”, la que se difumina en la vertiente “realista-naturalista” por el peso que se le atribuye a “la idea de ir a captar algo del orden de lo real, algo imprevisto”. (p. 167).

## **II Acerca del universo de la no ficción**

### **A vuelo de pájaro sobre el polifacético territorio del documental**

El panorama metadiscursivo que se despliega respecto de los documentales argentinos rodados entre 1995 y 2009 es más desarticulado que el referido a las ficciones de igual origen y período.

En claro contraste con lo que ocurrió respecto de los films ficcionales, los no ficcionales no capturaron la atención ni de la crítica especializada ni de la no especializada. La indiferencia que estos territorios específicos de la crítica sintieron por los documentales hizo que los esporádicos comentarios suscitados por ellos no se orientaran a identificar los mecanismos constructivos generales de esa macro clase de películas ni, menos aún, a delimitar, al interior de ella, clases y sub-clases. A partir de

lo afirmado, es factible suponer que esas tareas fueron asumidas por la crítica académica. Sin embargo, también ésta se mostró renuente a encararlas. De modo tal que, a pesar de que el incremento textual en el campo es notorio, debe convenirse en que la reflexión no se ha desarrollado sistemáticamente: en su gran mayoría, el discurso académico, sumado al generado por los propios directores<sup>23</sup>, parece inclinarse por el abordaje de alguna de las vertientes -aquella por la que, en razón de móviles político-ideológicos y/o estéticos, toma partido-, y desconocer, desentenderse, de las otras. Esto colabora para que la discursividad referida a las producciones documentales se haya distanciado notablemente de la establecida en relación con las producciones ficcionales, ya que resulta imposible identificar “momentos” y a lo sumo sólo parece factible señalar correlaciones entre ciertas propiedades del material considerado y las formas de aproximarse a él que los trabajos críticos manifiestan. Lo indicado nos obliga a optar por una metodología de trabajo diferente de la implementada previamente. En este caso haremos centro en las conceptualizaciones que diferentes investigadores formulan acerca de las clases de documentales que analizan, relevan, o comentan.

Al respecto, es fácil advertir que quienes están atentos a las producciones de grupos como, por ejemplo, Ojo Obrero, Alavío, Cine insurgente, Contraimagen, Kino nuestra lucha, Dziga Vertov transpolación latinoamericana -que se definen como agrupaciones político-artísticas en las que el documental, a través de la puesta en marcha de una estrategia de contrainformación, es instrumento de lucha y de intervención social y, a veces, de archivo y resguardo de la memoria-, enarbolan posturas proclives a destacar aspectos no ligados con los procedimientos configuracionales, como si sus aproximaciones estuvieran todavía ancladas en el binomio forma-contenido y sólo tuvieran ojos y palabras para el segundo. En muchos de estos acercamientos prima una mirada sociologicista que, en ciertos casos, es proclive a conectar, sin atender a las mediaciones existentes, realidades sociales con realidades audiovisuales.

---

<sup>23</sup> A diferencia de lo que sucede en el terreno de la ficción, en el que los nuevos cineastas no elaboran metadiscursos acerca de sus propias obras o la de otros realizadores coetáneos o anteriores -elemento que fue leído por investigadores académicos como signo de la actitud dominante en el presente, los documentalistas, en particular los que adscriben al cine de temática política y raigambre militante, suelen expresar sus opiniones y plantear en qué reside, según su criterio, el deber ser del cine.

Se ha convertido en uno de los principales canales para la dinamización de sus ideas la *revista documental para re-pensar el cine hoy*, que, publicada por la Asociación de Documentalistas Argentinos, ya ha presentado dos números (en octubre de 2008 y en noviembre de 2009).

Las manifestaciones del documental político que no remiten -como los de los grupos y colectivos recién aludidos-, a lo que, a instancias de los medios, se ha dado en llamar cine piquetero, o las de esa clase de documental que, reafirmando o tendiendo débiles, aunque no inexistentes, puentes con facetas de la identidad nacional, hacen eje temático en aspectos y personajes de la cultura popular, son las que despiertan interés entre los investigadores más atentos a la intervención de los recursos técnico-expresivos en los procesos de conformación de sentido.

Cabe señalar que los films a los que acabamos de referirnos se distancian a nivel discursivo de los previamente evocados. Mientras éstos limitan al máximo el efecto de sentido “construcción”, aquellos, si bien pueden no subrayarlo, no lo restringen a su mínima expresión.

Al respecto, debe mencionarse ese tipo de producto no ficcional -entre las cuales puede nombrarse a *La televisión y yo* (2002), de Andrés Di Tella y a *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (2003), de Lorena Muñoz y Sergio Wolf-, al que se ha identificado como documental en primera persona y al que Bernini en “Un estado (contemporáneo) del documental Sobre algunos films argentinos recientes”<sup>24</sup> visualiza como representativo del documental contemporáneo, el que, según el autor, se caracterizara por

asentar su verdad en la experiencia misma del cineasta como autor -su búsqueda, su relato de la investigación, sus frustraciones, sus límites, su aprendizaje-, que se muestra a sí mismo en la imagen, antes que en el mundo histórico, en los otros, o en el modo de representarlos (2004, p. 43).

### **Estudios sobre el documental político militante**

La visión en plano general brindada debe ceder el paso a una cierta profundización. Nos focalizaremos, en primera instancia, sobre aquellos trabajos que se ocupan de los documentales pertenecientes al cine caratulado como militante o de intervención política. En tales trabajos cada elemento relevado, cada característica identificada, cada cita incorporada opera en tanto elemento probatorio y, por ello, como base de sustentación para emplazar un discurso de tono argumentativo que aspira a

---

<sup>24</sup> Dicho artículo fue publicado en el N° 5 de la revista Kilómetro 111, noviembre 2004.

dibujar la figura de una instancia investigadora o comentarista comprometida con las prácticas de resistencia al sistema y crítica del poder de la(s) clase(s) dominante(s).

Entre los rasgos que caracterizan a estas investigaciones resaltan dos, que, dicho sea de paso, están ausentes en los textos que se abocan al estudio de los documentales en primera persona: darle la palabra a diferentes miembros de los grupos o colectivos creadores de los films<sup>25</sup> y no comportar abordajes descriptivo- analíticos técnicos o semánticos exhaustivos.

Sobre el primer ítem puede afirmarse que la operatoria de cederle la palabra al director o al productor conlleva consecuencias de orden enunciativo-comunicativo: el papel cumplido por el investigador tiende a disimularse por el hecho de ubicarse en una suerte de segundo plano.

En lo que concierne a la segunda característica, la ilustraremos con el ejemplo que provee el artículo “Memoria colectiva, cine colectivo”, de Javier Campo, en el que se exhibe el modo en que el video del grupo Alavío *El rostro de la dignidad* (1999) revela su propuesta de contrainformación. Aun cuando el fragmento hace mención a elementos de índole técnica, son, como se observará, los componentes del contenido los que sobresalen:

la crítica a los medios de comunicación masiva, que Alavío realiza, se da mientras el corte se prepara: los piqueteros les gritan a los policías ‘que se vayan’ y junto con ellos se ve un notero y un camarógrafo de TV ... Mediante un encuadre de la retirada a pie se deja claro que los medios están con ‘ellos’ y no con el ‘pueblo’. La elección de Alavío también es clara (2007, p.59)

Al presentarse como una nítida muestra de los acercamientos que atienden limitadamente a los recursos técnicos y a los efectos de sentido que ellos son capaces de fomentar, *Audiovisuales de combate Acerca del videoactivismo contemporáneo*, de Gabriela Bustos, representa acabadamente -al igual que el artículo de Campo recién citado- las investigaciones académicas pertenecientes al terreno de la comunicación, que, si no declaran, dan a entender, sin dejar resquicio para la duda, que comparten los presupuestos político-ideológicos que los documentales militantes ponen en juego.

---

<sup>25</sup> Este rasgo se efectiviza mediante la inclusión de fragmentos de entrevistas que los mismos autores les formulan a los realizadores o productores.

El libro de Bustos, que suministra el que hasta ahora es el más completo mapa de los films y videos del “cine de intervención política”, reseña las obras de un cúmulo de videastas, grupos y colectivos -entre los que ocupan un lugar preponderante, Ojo obrero, Adoquín video, Alavío, Cine insurgente, Argentina arde, Indymedia argentina- conceptualizándolas a partir de los principios teóricos que Raymond Williams estableciera en *Marxismo y literatura* y en *La política del modernismo. Cine y socialismo*, y de la Teoría del tercer cine y la noción de cine militante, propuestas por Fernando Solanas y Octavio Getino, quienes, encabezando el Grupo Liberación, levantaron teóricamente y en la práctica, las banderas del cine que, por poner por delante el compromiso político, procuraba distanciarse del industrial (el Primer Cine) y del de autor (el Segundo Cine) ponen la cámara al servicio de los nuevos movimientos Sociales.

Al igual que otros estudiosos, Bustos no olvida que, para alcanzar de forma más apropiada (y provechosa) las metas que todo documental de intervención política se propone, fue trascendente el cambio cualitativo que, en relación con la circulación de los productos audiovisuales, se produjo a raíz de la utilización de las nuevas tecnologías. El empleo de las mismas permitió que mientras se producían los hechos, las películas que los mostraban se exhibieran en las asambleas barriales, en los organismos de derechos humanos, en diversas organizaciones sociales o instituciones (fábricas recuperadas, universidades, etc.).

Las investigaciones que se ocupan de la interrelación “discursividad social y memoria”, fueron interpelados especialmente por aquellos documentales del período que fueron filmados por hijos de desaparecidos de la última dictadura militar que asoló a la nación entre 1976 y 1983. Dentro de los films que estas investigaciones frecuentemente mencionan y analizan -semántica más que técnicamente- se hallan *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué y *M* (2007), de Nicolás Prividera. Ahora bien, en virtud de su carácter disruptivo estética y conceptualmente, no hay trabajo que no dedique, al menos algunos párrafos, a *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, film que ha conseguido instalar una suerte de divisoria de aguas entre los estudiosos. Así como hay quienes lo valorizan, otros lo hacen blanco de severas críticas negativas. Son los investigadores que exaltan las virtudes del cine militante los que, enfocando el texto fílmico desde sus concepciones ideológicas, tienden a señalar como defecto lo que Bernini plantea a título de descripción: “En *Los Rubios* la política ya no tiene la forma

del proyecto, la 'experiencia comunitaria intensa' el 'don de la promesa' y 'la voluntad de creación' de mundo que ella presupuso en la modernidad" (2004, p. 48).

### **Estudios sobre el documental en primera persona**

En el universo del documental argentino del período, hay, además de la clase "film o video político", otra. Es el documental en primera persona, también llamado subjetivo (Kriger, 2007, pp. 33-49) o personal y subjetivo (Ruffinelli, 2007, pp.141-155). Sobre él la historiadora de cine Clara Kriger aplica un interesante enfoque. En "La experiencia del documental subjetivo en Argentina" sostiene que por presentar "la particularidad de poner en tensión los supuestos epistemológicos" de la macro clase - supuestos vinculados con "la difusión de conocimientos"-, el documental subjetivo implica un "reposicionamiento epistemológico" de aquella. (pp. 34-35). Por lo que, siguiendo el pensamiento de la autora, es factible observar una sintonía entre tales documentales y "las teorías críticas al positivismo que circula en todos los ámbitos del saber" (p.35). Kriger participa, así, de la idea de que esa clase de documental "resigna la imposición de certezas para dedicarse a registrar el proceso complejo a través del cual se construye un relato acerca de la realidad" (p.35).

Estos juicios hacen coincidir su punto de vista con el de la mayor parte de los investigadores que examinan los documentales en primera persona, investigadores que, independientemente de las posiciones teóricas a las que respondan y de los campos disciplinares en los que se inscriban, acuerdan en que en tal clase de documental no se suministra una versión que clausura los hechos presentados. En razón de lo apuntado, como señala, entre otros Silvina Rival (2007, pp.16-17), las imágenes se liberan del sometimiento que puede infringirles, por ejemplo, una voz *over* no tocada por la incertidumbre, sometimiento al que se subordinan, en la actualidad, sobre todo los documentales hechos por y para la televisión y -tal como unánimemente estiman los estudiosos- los documentales políticos que Fernando Solanas viene filmando desde 2004 (*Memoria del saqueo* (2004); *La dignidad de los nadies* (2005); *Argentina latente* (2007); *La próxima estación* (2008); *La tierra sublevada* (2009) y algunos pocos más del mismo tipo, entre los que merecen nombrarse *Raymundo* (2002), de Ardito y Molino y *Trelew* (2004), de Arruti .

Las características del documental en primera persona coadyuvan para que la capacidad reflexiva del receptor se vea estimulada, efecto al que contribuye el no ocultamiento de los mecanismos de puesta en escena y "cierto cuestionamiento de las

herramientas” prototípicas del documental, -por ejemplo, la entrevista testimonial” (Rival, 2007, p.17).

## **Bibliografía**

Aguilar, Gonzalo. (2006) *Otros mundos Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Bernini, Emilio. (2003) Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino. *Kilómetro 111 Ensayos sobre cine*. N° 4. (pp.87-105). Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

(2004) Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes. *Kilómetro 111 Ensayos sobre cine*, N° 5. (pp.41-57). Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Bernini, Emilio, Choi, Domin, Goggi, Daniela. (2004) Los no realistas. Conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas, *Kilómetro 111 Ensayos sobre cine* N° 5. (pp. 153-169). Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Bustos, Gabriela. (2006) *Audiovisuales de combate Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: CCEBA Centro Cultural de España en Buenos Aires y La Crujía ediciones.

Campo, Javier. (2007) Memoria colectiva, cine colectivo. Campo, Javier y Dodaro, Christian (compiladores). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. (pp. 47-68). Buenos Aires: Nuestra América y Ediciones del Movimiento.

Kruger, Clara. (2007) La experiencia del documental subjetivo en Argentina. Moore, María José y Wolkowicz (editoras). *Cines al margen Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. (pp.33-49) Buenos Aires: Librería.

Oubiña, David. (2003) El espectador y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino. *Punto de vista* N° 76. (pp. 28-34). Buenos Aires.

Porta Fouz, Javier. (2007) Genealogías: sobre críticos y personajes argentinos. *El Amante Cine*. Número 181, junio. (pp. 3-5). Buenos Aires.

Quintín. (1995) Novedades en el cine argentino Divisas y dinosaurios. *El amante Cine*. N° 40, junio. (pp.19-21). Buenos Aires.

Rival, Silvina. (2007) Revisiones. Sartora, Josefina y Rival, Silvina (editoras). *Imágenes de lo real La representación de lo político en el documental argentino* (pp. 9-20). Buenos Aires: Librería.

Ruffinelli, Jorge. (2007) De los otros al nosotros. Familia fracturada, visión política y documental personal. Sartora, Josefina y Rival, Silvina (editoras). *Imágenes de lo real La representación de lo político en el documental argentino* (pp. 141-155). Buenos Aires: Librería.

Schwartzböck, Silvia (2001) Los no-realistas. *El amante Cine*, N° 115, octubre. (p.9). Buenos Aires.

Wolf, Sergio. (2002) Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio. Bernades, Horacio, Lerer, Diego y Wolf, Sergio (editores). *El nuevo cine argentino Temas, autores y estilos de una renovación*. (pp.29-39). Buenos Aires: Ediciones Tatanka.