

EL ENSUEÑO POR VEROSÍMIL.

Del realismo y el «nuevo cine argentino».

Camila Bejarano Petersen

Abstract

Desde hace algún tiempo, tanto en los metadiscursos de la crítica periódica como especializada se hablan del nacimiento de un «nuevo cine argentino», fenómeno del que señalan una impronta “realista” que estaría, en parte, inscribiendo la novedad estilística de estos filmes. En este trabajo se analizan las operaciones que estarían inscribiendo esta novedad, focalizando el modo en que dicha emergencia se vincula a estrategias narrativas de reconfiguración de las relaciones entre lo ficcional y lo documental; esto es, se aborda ese cierto modo de ser realista del «nuevo cine argentino».

Palabras claves: «nuevo cine argentino», realismo, verosímil.

«Se formula un problema a un niño: “El pájaro ha volado de su jaula. Dada la distancia entre la jaula y el bosque, ¿cuánto tiempo ha necesitado para llegar al bosque, si recorre tantos metros por minuto?” El niño pregunta: “Y la jaula de qué colores es?” El niño es un representante típico de los realistas en el sentido D de la palabra.»

Roman Jakobson¹

La categoría de realismo en arte posee una suerte de posición ubicua y extrañada, de la que observa Jakobson: «En la medida en que los teóricos y los historiadores del arte (y sobre todo de la literatura) no distinguen las distintas nociones que disimula el término “realismo”, lo tratan como una palabra polivalente, sin disimular su extensión; se lo puede utilizar en cualquier parte»².

En el caso del llamado «nuevo cine argentino» -de los 90 del siglo XX-, sus metadiscursos manifiestan permanentes notaciones ligadas a “improntas documentales”, “realistas”, así como remisiones a las tendencias del *cine neorrealista* y del *cine moderno*³ en general, fenómeno que recordemos postulaba un proyecto ligado a un

¹ Jakobson, R. “El realismo en arte”, en Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?, Bs. As, Ed. Lunaria, 2002. Pág.89.

² Ibid.

³ Antecedente de la cinematografía mundial, el llamado cine moderno, movimiento cinematográfico iniciado a mediados del siglo XX, de carácter heterogéneo, cuya unidad conceptual podríamos decir, se

fundar, desde el campo de la ficción, una nueva relación, a partir de su puesta en discusión, entre dos campos que se describían como el de la realidad y el del cine.

Ahora bien, no obstante los metadiscursos de la crítica tomen la perspectiva de una impronta “realista” para caracterizar la novedad estilística de estos filmes, no suelen dar cuenta de los modos específicos en que dicha estrategia se construye en este «nuevo cine argentino». Así, para evitar derivar a dicha dimensión en ese bolsón indefinido del realismo en arte, hemos transitado aquí ese cierto modo de ser “realista” a través de la descripción de las operatorias y procedimientos que configuran, y explican en parte, los modos de ser de esta escena de novedad estilística⁴.

Del corpus

La característica de este momento del «nuevo cine argentino» es el de una gran diversidad de *estilos* que conformarían al ‘movimiento’ como instancia global integradora. Nos referimos a estilos en tanto *modos de hacer* (Steimberg, 1987) que puestos en relación con «horizontes de expectativas», los géneros, nos permiten, sin ánimo exhaustivo, describir tres vertientes entre las cuales se desarrollan las estrategias de tematización de la inclusión y exclusión con respecto a un campo reconocible y acotado por la tradición del género: 1. Filmes que se inscriben en un campo genérico manteniendo una relación más o menos estable con los rasgos característicos del mismo; 2. Films en los que su inclusión en el campo de los géneros se formula en términos de un rehacer sus reglas, esto es: reconfigurando “el contrato de lectura”; y por último, 3. Films que trabajan justamente en el juego de su no inscripción a un campo genérico determinado.

En el caso de la segunda modalidad se establece un escena que podría pensarse como fuertemente lúdica: se propone un enunciatario que, experto fruidor, atiende a los desplazamientos y novedades operadas sobre el género. En tanto que en los filmes inscriptos en la modalidad tercera, el juego de reemisiones y pequeñas transformaciones

enlaza en la oposición manifiesta al *modelo narrativo clásico* instaurado mayoritariamente como paradigma del cine Norteamericano en su emplazamiento en las filmografías locales. Se inscriben en este conjunto el Neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague del cine francés, y las diversas “nuevas filmografías” por nación: nuevo cine alemán, nuevo cine brasileño, argentino, etc

⁴ Si bien el problema de los criterios que operaron en la selección del corpus de trabajo mercería un desarrollo bastante más extenso del que le daremos aquí, es importante recordar que dichos criterios, en tanto ayudan a delimitar, suponen, si se nos permite la expresión, una posición de *anticipación* que los implica de un modo que no es el de un mero parámetro que se “aplica”, sino que ya de entrada forma parte de las condiciones de producción mismas para pensar al fenómeno abordado.

que caracteriza al segundo tipo, cede lugar a una escena que propone construir y estabilizar (o desestabilizar) las claves de lectura como un recorrido ofrecido en el campo del 'propio' filme.

Como decíamos al inicio, el fenómeno del «nuevo cine argentino»⁵ implica articular la novedad estilística, con el “estallido” cuantitativo en la oferta de filmes. Es decir, que se trata de una novedad de articulación doble: de la apertura en número a la multiplicidad de estilos. Observemos que los metadiscursos de la crítica, sobre todo la especializada, privilegian en sus descripciones de lo que sería el nuevo cine, -y en particular al momento señalado como fundacional, el de los filmes que podríamos inscribir en la segunda y tercer modalidad de tematización de su inclusión o exclusión genérica.

El corpus definido en este trabajo recupera un recorte estilístico previo postulado y acotado por los metadiscursos de la crítica en su operación architextual, corte que se encuadra como el momento fundacional del «nuevo cine argentino»: *Pizza, birra, faso* (Stagnaro, Caetano, 1998), *Mundo Grúa* (Trapero, 1999), *Silvia Pietro* (Rejtman, 1998), *Sabes Nadar?* (Kaplan, 1997), atendiendo a que dichas clasificaciones operan como las fuentes descriptivas de este período, consideramos necesario intentar dar cuenta del modo en que ciertos rasgos en común a los filmes incluidos hacen trabajar maquinarias narrativas específicas, manifiestan una tendencia⁶.

De una narración que mira.

Si partimos de considerar la enunciación en los términos en que Mabel Tassara, citado a Oscar Steimberg, propone definirla como al campo de efectos de sentido

⁵ Mantendremos esta denominación dada como definición de un nuevo momento estilístico cinematográfico, en virtud de su alto grado de circulación, y a su vez, porque da cuenta del modo en el que ciertos fenómenos heterogéneos en sus componentes, son en condiciones de su fundación historizada, agrupados en torno a una macro categoría, la que en principio podría estar dando cuenta de un rasgo en común, en este caso la oposición con respecto a un cine precedente- y que tal vez después se permita, a partir de la introducción de niveles de análisis específicos, dar cuenta, en parte, de otros niveles de complejidad.

⁶ La selección del corpus, como se explica, se estableció atendiendo a los filmes postulados por los metadiscursos como los filmes fundacionales. A su vez, se focalizó el hecho de que fueran filmes señalados como *opera prima*: jóvenes directores hasta ese momento desconocidos en el espacio del *largometraje ficcional*. Asimismo, se decidió que dichos filmes hubieran sido estrenados en las carteleras del circuito comercial. Finalmente, se considera la tendencia que establecen estos films y las vías de continuidad que se manifiestan en films posteriores, aquellos que la crítica propone señalar tras el de “pre-nacimiento” como un largo momento de nacimiento que incluye filmes como *La Ciénaga* (Martel, 2001) y excluye-incluye filmes como *76-89-03* (Bernard-Nardini, 2000).

producidos por un discurso (Tassara, 2001), y lo hacemos con relación al par transparencia-opacidad, podemos señalar que la escena privilegiada en estos filmes, es la de configurarse como un cine de la «opacidad». Opacidad en el sentido de la insistencia por inscribir la percepción del dispositivo de su enunciación, «régimen del discurso»⁷: es ‘un cine’ de inestabilidades que apuesta a disolver la posibilidad del efecto de una transparencia enunciativa.

Por “enunciación transparente” se indica el privilegio que el cine clásico, por fijar el ‘caso’ paradigmático de referencia, otorga a la construcción de un *verosímil de continuidad* en el montaje en función de habilitar una escena enunciativa caracterizable como el «régimen de la historia»⁸, escena del film no proferido. Digamos de la formulación de la “ilusión de transparencia”, que la misma se ocupa en sostener la previsibilidad de las relaciones entre serie de motivos y situaciones secuencialmente desarrolladas, a partir de procedimientos que asentados en una tradición, permiten fundar el efecto de un relato contándose a sí mismo. Esa ilusión requiere una gran operatoria de la que dice Metz: “La transparencia como siendo ella misma un régimen enunciativo, activamente fabricado por el trabajo de un significante muy ocupado en simular la ausencia”(Metz, 1991, 178). En este sentido, y en posición de “desvío” respecto de la exigencia de continuidad de los criterios tradicionales o convenidos, la modalidad enunciativa de los filmes abordados como nuevo cine argentino se funda en la opacidad. A través de procedimientos que se analizarán, estos films ostentan, hacen evidentes, los mecanismos de la selección y la combinatoria que dan lugar al plano y a sus relaciones, inscribiendo de tal modo las marcas de una mirada que en unos casos mira, en otros busca y que en otros se detiene y que se “rehúsa” a su inscripción como parte de la tradición clásica, a no ser claro, que observemos dicho lazo como fundado en la oposición.

Duración y espacio.

⁷ Recordamos que las nociones de «régimen del discurso» y «régimen de la historia», propuestas por Emile Benveniste, en el intento de dar cuenta de escenas enunciativas diferentes en los textos según se procure un modo “objetivo” que atiende a borrar las marcas de las instancias de su producción (deícticos o shifters), caso en el que nos encontraríamos en el dominio del régimen de la historia, por el que el relato parece contarse así mismo, o bien, textos en los predominan las marcas que dan cuenta de las instancias de su enunciación, donde la escena productiva aparece inscripta en el texto, caso en el que nos encontraríamos en el dominio del régimen del discurso. Benveniste, E., “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de Lingüística General II*, Ed. SXXI, México, 1976.

⁸ Benveniste, Op. cit.

En el camino de la estrategia de opacidad, lo característico en estos filmes es un trabajo fuerte sobre la percepción de la *duración*, esto es: sobre el forzar a la espera, al detenimiento en las series de sucesiones que privilegian los lazos espaciales por sobre los temporales, una mirada que se ordena en torno al transcurrir. Podemos describir dos grandes estrategias dominantes en las elecciones de montaje⁹, las que articulan esta inscripción de una duración extendida con respecto a la construcción de la acción:

Una, que trabaja en la articulación de series de planos fijos, de duración casi equivalente a la realización de una acción extensa (una conversación, un adiestramiento-Silvia Prieto; Mundo Grúa), con pocos “insertos” de planos de aproximación (ej. primer plano de un rostro) o de distanciamiento (ej. el lugar que rodea al ambiente en el que se desarrolla la acción).

Otra, que domina en la articulación de planos “móviles” («cámara en mano»), que inscriben en la imagen el movimiento que los constituye. Una acción es compuesta en su descomposición. Una suerte de no-raccord, en términos del raccord entendido “como cualquier elemento de continuidad entre dos o más planos” (Burch, 1970, [1998],19). De este modo se proponen lazos abruptos, de rugosidad, en la construcción espacio-temporal de la acción descrita (caso fuerte de la construcción de las conversaciones de *Sabes nadar?*).

En la primer operatoria, la que podemos señalar como la dominante, la tematización del tiempo se articula con el fuerte valor espacial otorgado a la imagen. Esto es, al presentar el desarrollo de una situación casi por completo en un plano fijo a distancia media, con profundidad de campo, se privilegia la percepción de lo detenido y la configuración de una mirada habilitada a circular: puede fijarse en cualquier lugar del campo, recorrerlo, buscar un rostro, un detalle de los lugares. Si se permite la metáfora: se configura el tiempo como espacio y lo que se temporaliza es la mirada, (‘durabiliza’ podría ser la palabra de existir) a partir de posibilitar la elección en el recorrido espacial por el campo, en una suerte de autonomización con respecto a la mirada de ese enunciador omnisciente y omnipresente figurado por el dispositivo cinematográfico¹⁰.

⁹ Por montaje se entiende aquí, en un sentido restringido a las estrategias, elecciones, en la articulación entre planos, series de planos y la dimensión espacio temporal que dichas articulaciones configuran.

¹⁰ Sobre la cuestión de la enunciación cinematográfica puede verse la obra de Metz, C., en especial, *El film de ficción y su espectador*, en *Cine y Psicoanálisis*, Ed. Gustavi Gille, 1977 [1979]; *Cuatro pasos por las nubes*, en *La enunciación impersonal o la cita del film (L'énonciation impersonnelle, ou le site du fillm)*, París, Méridien-Klincksieck, 1990.

En el segundo tipo de operatoria la presencia de la “cámara en mano” imprime en el campo la percepción de líneas o ritmos de movimiento a las que podemos vincular con la noción de *micro ritmos* (Chion,1993). En este caso la duración no tiene que ver con lo que se detiene sino con un fluir permanente e inestable que funda una suerte de mirada flotante, que tiende a hacer valer con mayor fuerza, respecto a la primera operatoria, su capacidad de “elegir el dar a ver” como ejercicio de un detallar. Asimismo, el lazo entre planos ostenta un cierto desorden e inestabilidad, que introduce un juego en la vía de lo fragmentario, esto es: en la tensión entre lo que se presenta (parte-fragmento) y la totalidad que lo explica; o bien, introduciendo elementos según un orden de novedad no prevista (a partir de un gesto nuevo un movimiento de cámara abrupto corta el movimiento de un paneo horizontal para volver sobre el rostro que empezaba a quedar fuera de campo (caso de la escena de la comida en Sabes Nadar?))

Tiempo y focalización.

Con relación a la tematización de la temporalidad y al nivel de la focalización o lo comúnmente llamado «punto de vista»¹¹, los relatos abordados se organizan en el ejercicio de una focalización fundamentalmente “interna” y “externa”, y en muy menor medida desde una focalización “cero u omnisciente”¹². La focalización, entendida como el régimen de saber construido en el texto al poner de manifiesto la perspectiva asumida por un saber o un no-saber de la instancia narradora (dadora) con relación al conocimiento de los personajes (agentes del relato) sobre los acontecimientos presentados, supone un nivel esencial del trabajo sobre el tiempo en la narración. En este camino, lo característico en la modalidad dominante en los filmes analizados es una perspectiva basada en el acentuar la inestabilidad del *no* saber: grandes momentos del relato se desarrollan sin ser explicados. Las situaciones se muestran, suceden, sin que se

¹¹ Notemos que en la focalización, en ese estado previo de la categoría presentado por Genette, al que Todorov definía como “aspecto”, se vincula al punto de vista (relación con los acontecimientos, una instancia dadora o narrador y los personajes), incluye observaciones sobre el modo en que el punto de vista se ve afectado, o bien es su configuración la causante de modalizaciones temporales. En este sentido, la focalización está fuertemente definida tanto por: relaciones de saber, instancias dadora y actuante (o personajes) y el tiempo en el que dichas relaciones de saber circulan

¹² Tomamos la noción de focalización y los tres regímenes propuestos “cero”, “interna”, “externa” de Genette. Recordamos que la focalización supone un cierto equivalente al llamado punto de vista de los estudios de análisis estructural del relato que explican relaciones de saber entre el narrador y los personajes: así la focalización cero se vincula con la “omnisciente” (narrador sabe más que los personajes), la “interna” a la visión con (narrador y personaje saben lo mismo), y la externa a la visión por fuera (el narrador sabe menos que los personajes). Genette, G. (1972), *Figuras III*, Ed. Lumen, Barcelona, [1990 ed. Cast.,].

prevean las consecuencias respecto de lo futuro o sucesivo, ¿hacia dónde dirigirá la acción tal evento?, y fundamentalmente: ¿qué se pone en riesgo cada vez -respecto de una línea de acción que funcione como eje central-?. Por una parte, se trata del modo en que esta modalidad descriptiva en el trabajo espacio-temporal irrumpe en el núcleo de la lógica narrativa de la sucesión y transformación, lo que puede aparecer con mayor claridad si la oponemos a los mecanismos de anclaje de la lógica causal como principio de los relatos, respecto del cual el valor de cada secuencia se anuda con la resolución de lo que algunos autores llaman “el conflicto” principal. En los films que nos ocupan, no se formula “el” conflicto eje hasta muy avanzado el relato y se da, además, una suerte de diversificación de conflictos.

Por otra parte, vinculado al privilegio de una perspectiva que focaliza el *no* saber, el movimiento en el que se proponen ciertas explicaciones, cuando son anudados los lazos entre los motivos desarrollados, éstas participan de una perspectiva asignada a alguno de los personajes, definiendo una focalización interna. El movimiento de focalización privilegiado por estos relatos tensa la necesidad de saber del narratario que es limitada a un *saber menos que* los personajes y a un saber *con* ellos, colocándose de este modo, muy lejos del privilegio de la escena «espectatorial» que se organiza en torno a un saber permanente del narrador, que no sólo se coloca en posición de explicar lo que va ocurriendo, sino que garantiza la simetría de saber entre narrador y el narratario por sobre, o a través de, la asimetría con el saber de los personajes. A partir de la posibilidad de acceso al saber necesario para adelantarse, suponer, anticipar consecuencias de las acciones de los personajes, se dice de la focalización espectral que privilegia la configuración de un espectador omnipotente, completo, escena dominante en el caso del cine pornográfico¹³. Lo opuesto al privilegio espectral es este modo descrito en los filmes que nos ocupan, donde a la percepción sobre la duración y la opacidad definida por los procedimientos de montaje, se le añade el juego de incertidumbres sobre los lazos causales entre motivos presentados, y en este camino, si formulásemos una pregunta que fuera reveladora del orden dominante en la transformación de sus relatos, ésta, o estas, podrían ser: ¿a dónde van?, o ¿a dónde conducen estas situaciones?, o más aún: ¿qué quieren, qué conduce a los personajes? Si vinculamos estas preguntas al modelo de análisis actancial de Greimas y a los tres tipos

¹³ Puede verse: Bejarano Petersen, C., *Registros de la mirada: la enunciación que se exhibe. Mirada exhibicionista y enunciación pornográfica*, inédito, UNLP, 2003.

de transformaciones narrativas características propuestas por Todorov, podemos pensar que estas preguntas delimitan el «eje del deseo», y que a su vez focalizan la demanda acerca del modo de operar la lógica que rige las relaciones entre las acciones y los actantes; esto es, lo que concierne a la transformación ideológica, definida como al cambio en la regla que rige las relaciones entre las acciones: “Se podría concebir un tercer tipo de organización del relato, ya no gnoseológico ni mitológico, sino, digamos, *ideológico*, en la medida en que es una regla abstracta, una idea que produce las distintas peripecias. Las relaciones entre las proposiciones ya no son directas no se pasa de la forma negativa a la positiva, de la ignorancia al conocimiento; las acciones están vinculadas por el intermediario de una fórmula abstracta: en el caso de «Les Oies-cygnés», la de la ayuda ofrecida y el rechazo insolente. A menudo, para encontrar la relación entre dos acciones materialmente distintas, uno debe buscarla en una abstracción muy elevada” (Todorov, 1970, 79).

En los casos que analizamos, lo que prima es la pregunta por esa regla, demanda que se sostiene remitiendo a la premisa de la causalidad que ordena las relaciones en los relatos, pero que aquí se ‘detiene’, en el sentido que se le exige a cada elemento, a cada “detalle”, un saber sobre su función en el relato: opacidad ideológica, resistencia del relato a una lectura tradicional.

Borges decía en “ El arte narrativo y la magia”, que el verosímil del relato, su principio rector y *mítico*¹⁴, es el de la causalidad. Vinculado a esto, recordemos que desde una perspectiva narratológica se atiende al valor funcional de todo elemento introducido en el relato. Esto es: la presencia de cada elemento aparecido es pensado en términos de las consecuencias posibles de su inscripción: poder sobre el futuro y poder de clausura. Si atendemos al modelo narrativo clásico, el relato se basa en la concatenación de series de funciones nucleares que a partir de su efecto transformador hacen avanzar la narración según una lógica fuertemente causal. En oposición, el cine neorrealista introdujo la operatoria de serie de motivos que no necesariamente conducen a situaciones nuevas o transformadas, sino por el contrario, introducen a series de elementos que se detienen en un momento dado (el día domingo en el que Antonio busca su bicicleta, la búsqueda minuciosa por el mercado de partes robadas, en *Ladri di Biciclette*, (El ladrón de bicicletas, Di Sica, 1947) extendiendo y dilatando una acción a

¹⁴ Allí habría que ver un doble juego, el de lo mítico en términos de discurso “mágico” y el de lo mítico en términos aristotélicos, más próximos al de argumento, de lógica de las acciones.

partir de la introducción pormenorizada de detalles, esperas, procurando así recuperar esa mirada fuertemente descriptiva característica, en principio, de lo documental.

Esta apuesta a procedimientos fuertemente descriptivos, con el efecto consecuente de suspensión –aparente- de la vectorialidad del eje temporal (Metz,1979), es recuperada como estrategia retórica dominante en los filmes del «nuevo cine argentino» pero sobre un trasfondo de mayor inestabilidad respecto del cine neorrealista, inestabilidad que se articula con los procedimientos de *montaje* y de *focalización* antes descritos, así como también con la ausencia de un motivo germinal postulado en el momento de la “exposición” o introducción del relato, ya que el mismo es articulando como si se lo tratase en términos de una función indicial; esto es, exigiendo una “actitud de desciframiento” sobre sus efectos (Barthes, 1997). Al mismo tiempo, si se atiende a los motivos temáticos recurrentes, tales como la búsqueda, el viaje, el cambio, una suerte de “deriva” instaurada en escenas diarias, incluido como observa Sergio Wolf, la recuperación y distanciamientos operados con relación a la ciudad en tanto que un espacio urbano (Wolf, 2001, 33-35), se puede observar una configuración temática que aborda cierta incertidumbre en lo cotidiano y que pone en juego un *estado de ánimo* nómada o transeúnte que se postula a través de una mirada extrañada asignable a esa enunciación audiovisual, el *gran hacedor* filmico de Albert Laffay¹⁵.

Esta cuestión, puesta en contacto con el privilegio otorgado a la serie de funciones catalíticas por sobre las nucleares (en los términos funcionales de Barthes) o, si invertimos los términos, la fórmula de colocar en el nivel de funciones nucleares -en tanto que importancia estructurante- a funciones de poder transformador debilitado, como es el caso de las funciones catalíticas, puede vincularse a las reflexiones que Steimberg establece en torno a una cierta narrativa literaria que privilegia la inscripción de series de detalles de la cotidianeidad. Señala:

“Es posible que Barthes aceptara, acerca de las razones de esta insistencia de la literatura en la búsqueda de lo (aparentemente) conocido, la extrapolación de una razón a la que él mismo recurriera para explicar el atractivo de los viajes en los que todo parece repetirse. Decía que el buen viajero sólo busca matices de diferenciación, no grandes novedades”, y agrega: “Sólo que, elevados por Barthes de ese rango de objetivo de búsqueda, los matices se nos presentan como abismalmente diversos y complejos” (Steimberg, 2002, 2).

¹⁵ De este modo propone Albert Laffay, según lo señalan Metz y Jost, designar la figura global de la enunciación filmica.

El hecho que en estos filmes lo cotidiano y conocido se revele bajo un serie inesperada al focalizar el contenido de incertidumbre, *el fuera de campo*, que se abre con cada día, trata de una incertidumbre tematizada en la apuesta a este giro del lenguaje sobre sí, en esta resistencia de los films a definir construir un tema único, claro y global.

El cine de la travesía.

Para revisar lo hasta aquí desarrollado y a modo de síntesis de los aspectos más significativos de la escena propuesta por los filmes fundacionales del «nuevo cine argentino», observamos que a partir del trabajo ostentado sobre la duración y el tratamiento de las relaciones espaciales, en conexión con el privilegio a extensas series de funciones catalíticas elevadas al rango de esqueleto del relato –procedimiento bien interesante en lo que respecta al análisis del relato ya que toda la cadena de funciones, cada elemento, se vuelve fundamental y se disuelve, al menos en un primer bosquejo, la jerarquía entre funciones, posibilitando el predominio de la operación descriptiva por sobre la narrativa. Por otra parte, se asiste al dominio de una focalización interna y externa en desmedro de la focalización «cero», lo que implica una tensión permanente entre el saber y el no saber, con privilegio del no saber. Estos aspectos, definen en su conjunto una escena “opaca” que configura una mirada ostentada en tanto búsqueda y tensión entre lo cotidiano y lo extraordinario.

Un aspecto que nos parece esencial destacar, se manifiesta en la relación que se propone entre la ‘vía’ sonora y la visual.

Por una parte, el tratamiento del campo sonoro se destaca como el dominante del ‘puro’ sonido ambiente, así como la presencia menor de música *off* (extradiegetica-fuera de campo), y una gran tendencia a proponer la visualización y diegetización de las fuentes sonoras acusmáticas¹⁶. Consideramos que este tratamiento sonoro se enlaza con la propuesta estética de configuración de un cine despojada donde la *maquinaria* se expone, en el sentido de que hace evidente su factura, su enunciación, jugando a un hacer intervenir ‘recursos mínimos’ del lenguaje, una estrategia de entramado artesanal en oposición a un cine “sin costuras”.

¹⁶ Tomamos las nociones de sonido off, sonido acusmático, visualizado, diegetizado de, Chion, M. (1990), *La audiovisión*, Barcelona, Paidós [1993].

El verosímil de realismo del cine clásico se articula con la “transparencia” y la continuidad en el montaje, dicho efecto responde a series complejas de operaciones, a un enorme aparato discursivo, que como señalara Metz, se encuentra “muy ocupado en ocultarse”. Si a lo anteriormente desarrollado lo vinculamos con la recuperación que proponen estos filmes del “nuevo cine argentino» del blanco y negro, de las texturas granuladas, de los colores ‘inverosímiles’ (lo que se llama “quemados”, o desaturados), el campo sonoro fundamentalmente ambiental, podemos detectar elecciones estilísticas que procuran un cierto “ruido” en la escena global, e introducen este efecto que decíamos de cine despojado en el doble movimiento de la palabra: cine “despellejado” y cine “saqueado”. No está de más señalar que no es así. Que un análisis en detalle nos permite observar lo ajustado de cada elemento a la trama general del relato. Una escena clara en este sentido, de la coordinación y selección de los elementos del lenguaje, es la escena en la que Rulo (Mundo Grúa) camina junto con otros obreros a la izquierda del cuadro y se aproximan ganando el centro. Desde el ángulo inferior derecho comienza a percibirse la aparición de humo, o polvo y un sonido de naturaleza imprecisa comienza a sentirse ligeramente. Cuando el sonido adquiere una presencia fuerte, la figura de un hombre aparece y descubre una red de metal que arrastra y que se convierte en la fuente del sonido y de la polvareda. Inmediatamente, por corte sobre -apenas desviado del eje- (eje imaginario que organiza los raccords) un plano más corto (más cercano) que el anterior toma a los hombres que avanzan. En el ejemplo, lo que procuro señalar es que es un cine planificado, y que el efecto de suspensión y de incertidumbre, impone una operatoria compleja, no “dada”, que es la que intentamos abordar aquí.

Por otra parte en los filmes, a partir de la permanente recuperación de escenas de conversaciones que aparecen en distintas acotaciones, se otorga un valor singular a la palabra en tanto que fuente de información y desarrollo de una acción. Los diálogos discurren sobre cuestiones de la vida diaria, con la introducción de información sobre aspectos nuevos en torno a los cuales se ordenará con cierta imprecisión el relato¹⁷: Rulo consiguió trabajo (*Mundo Grúa*), o el ‘pseudo’ realizador de cine dice estar enamorado de la mesera (*Sabes Nadar?*). A su vez, un recurso que juega en cierta

¹⁷ Al modalizar con el adjetivo de “imprecisión”, nos referimos a que ese acontecimiento se revela como germinal de un modo débil, si lo comparamos con un filme de “intriga fuerte”, vamos a decir, donde la tensión se articula alrededor de un deber hacer, deber saber, et c., que es presentado como irresoluto, esto es, a resolverse, desde el inicio. En estos filmes se trata de series “no ligadas”, que son eso sí, reorganizadas sobre el conocimiento total del filme, pero antes es más difícil hacerlo, porque la estrategia es la de esa inestabilidad descrita en los apartados anteriores.

modalidad irónica, es la comunicación de cuestiones “importantes” que son enunciativamente minimizadas (de allí la ironía): por ejemplo la voz *out* con la que empieza la película *Silvia Prieto*, en la que Silvia Prieto dice: «el día que cumplí 27 años, decidí que cambiaría mi vida», y continúa relatando con voz monocorde una crónica de lo que hizo ese día de “grandes cambios”: empezó a trabajar en un bar, se compró un canario que esperaba no cantara, pero que cantaba, cosa en principio esperable pero significativa para ella –lo cuenta como detalle significativo-, llamó a su ex-marido y comieron juntos, y le dijo que había empezado a trabajar en un bar. «Cómo te fue», pregunta él, «Serví 24 cafés, 7 cortados y 17 cafés con leche», responde Silvia.

Con relación al tratamiento otorgado a la palabra, Wolf señala “Si hiciésemos una comparación con el cine precedente, podríamos decir que en los años ochenta los directores utilizaban la lengua como idioma, y que en los noventa, los nuevos cineastas argentinos recuperan el habla” (Wolf, 2002, 35). En parte, ese movimiento del diccionario al habla es explicado en términos del pasaje de una cierta corrección o estabilidad ligada a la tradición, respecto a la difusión y diversidad de los modos de hablar, “puesta en relación de idiosincrasias hasta el tejido de tribus urbanas desde la multiplicación de las jergas a los sociolectos” (Wolf, 2002), modalidades ligadas en modo fuerte a lo que permanece fuera del diccionario¹⁸.

Ahora bien, decíamos que la escena de diálogo entre los personajes es permanentemente convocada, añadamos que es convocada con un valor de anclaje sobre el relato de las imágenes. En cierto sentido, lo que se percibe es un juego de resistencias: las palabras procuran instaurar un cierto orden lógico - causal. Las imágenes se construyen en torno a una fuerte tematización espacial, como serie de pequeños retratos donde se presenta a los protagonistas en *instantes selectos* de un momento que no es cualquiera (ha sido seleccionado) pero que de acuerdo al detalle de la acción que realizan (esperar, mirar, comer, cocinar, conversar) se inscriben en un modo tal que son las prescripciones de los diálogos las que permiten a las imágenes tornarse en narración. Es en este sentido, que proponemos pensar que los personajes dicen menos de lo que parecen decir -el clima, la ropa, sus ojos, series de observaciones, detalles- y más de lo que no dicen: las relaciones narrativas que establecen. La palabra,

¹⁸ En este sentido, el subtítulo que abre la descripción de este rasgo del nuevo cine en el trabajo de Wolf, “El lenguaje como tema” resulta potente en términos de esta metáfora ligada a la opacidad que señaláramos antes.

en la conversación tematizada por los filmes, ordena el mundo y se opone a la relación con un mundo de las imágenes y las esperas, que es un tanto más desordenado. Pero la palabra se ordena también espejando, hojaldrando, sería mejor decir, estableciendo desarrollos sintagmáticos simultáneos sobre la serie propuesta por las imágenes: cada tanto una palabra “cae” para puntuar un orden causal transformador.

El cine del ensueño.

La cita que abre este trabajo, ha sido tomada del trabajo “Realismo Artístico” de Roman Jakobson, en la que a la manera de una tierna humorada describe *un* modo de ser del realismo en arte, que en el caso referido, atiende a la dilación y al retardo de conocimiento sobre el objeto construido como un tipo de operatoria en la construcción del efecto realista. Ahora bien, la cuestión que el autor propone abordar en el trabajo citado, es la de describir la complejidad de la noción de realismo, los matices sobre los cuales se inscribe en cada momento, y la complejidad de las operaciones que funda en cada caso, en vista a que dichas especificidades permanecen ocultas a partir del uso “vago y aproximativo” de la noción por parte de los críticos e historiadores¹⁹. Algo de esto pasa en el campo cinematográfico, en el que desde el neorrealismo italiano en adelante sucesivas tendencias han sido caracterizadas como fuertemente realistas - pensemos en el momento de reconocimiento en Argentina del cine iraquí-, y se da también en el caso que nos ocupa, el del «nuevo cine argentino».

Digamos antes, que cada vez que la noción de “el realismo” vuelve en el campo del arte, designa e inscribe a un cierto fenómeno del que, en principio, señala como escenificando una “ruptura” con relación a la tradición de un «régimen de visibilidad». Destitución de los cánones o estándares que la tradición precedente consideraba acerca de las relaciones entre ficción y realidad. En este camino, lo realista que supone hacer retroceder el ‘tinte’ de lo ficcional²⁰, opera como resultado de la proposición de un

¹⁹ Jakobson señala: «Designemos a este realismo con E, es decir, la exigencia de una motivación consiguiente, la justificación de los procedimientos poéticos. A menudo se confunde este E con C, B etc. En la medida en que los teóricos y los historiadores del arte (y sobre todo de la literatura) no distinguen las distintas nociones que disimula el término “realismo”, lo tratan como una palabra polivalente, sin disimular su extensión; se lo puede utilizar en cualquier parte» Jakobson, R. “El realismo en arte”, en Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?, Ed. Lunaria, Bs. As. 2002.

²⁰ Es una posición interesante la que permite observar el realismo con relación a las nociones de ficción, “transparencia no ficcional” y verosímil. Si bien no nos es posible aquí extendernos en esa vía, quisiéramos recuperar la palabra de Verón “Tomemos el caso de los enunciados con función asertiva explícita: no es más que en virtud de un contrato social extremadamente complejo que se puede lograr no hacer, con un enunciado, ninguna otra cosa que denotar”. En términos de Barthes, cuya cita Verón refiere

verosímil más verosímil, esto es: un verosímil que refuerza la idea de lo *possible*. Asimismo, como señala Jakobson en el trabajo citado, este nuevo posible reclama para sí una posición específica, un aposición de verdad. Así, los modos de este juego, de este “ser más verdadero”, invitan en cada caso a una descripción particular.

Observemos que parte de la estrategia dominante del «cine neorrealista» se inscribe en la tendencia descriptiva²¹, planos abiertos, profundidad de campo, la mirada y la palabra no diegetizada dirigidas “a cámara” instituyendo el eje de la mirada Y-Y [les-yeux-dans-le-yeux] (Verón, 1983). Estos elementos, operadores de la opacidad enunciativa, trabajan en el sentido de un cine que pugna por “realizar”, hacer realidad, nuevos verosímiles filmicos (considerados en muchos casos en vinculación a una participación política en la organización social). Un cine *más* realista, más verdadero. Esta estrategia realista del cine neorrealista se funda en oposición a la estilística del cine clásico –o cine “de entretenimiento-. Este último, es fuertemente cuestionado por su adscripción a las estabildades de los géneros, al efecto global de una percepción sin falta (privilegio de la «focalización espectral» y la transparencia enunciativa). A partir de observar esa preeminencia del cine norteamericano en tanto «dominante», el cine «moderno» en general, y neorrealista en particular, se proponía, entre otras cuestiones, contrariar ese efecto de omnisciencia, de completa verdad que cuestionaba al cine clásico “hollywoodense”. Para ello, apelaba a un ponerse en contacto, a manifestar, e incluso a “reflejar”, esas realidades que en los filmes cuestionados se consideraban como siendo negadas. Entre ellas, la de asumir su misma naturaleza de construcción atravesada por una ideología particular –ideología en el sentido comúnmente asignado como conjunto de ideas acerca del mundo-. Una estrategia

“...el lenguaje es, por naturaleza, ficcional; para intentar tornarlo inficcional, es necesario un enorme dispositivo de medidas...” , Roland Barthes, *La chambre claire*, París, Cahiers du Cínema/Gallimard/Seuil, 1980, p.134.

²¹ Notemos que la oposición del par descripción- narración puede vislumbrarse en la *Poética* Aristotélica, cuando señala que el principio de la tragedia es el del orden de las “peripecias y el reconocimiento”, por sobre la configuración del carácter de los personajes. Cito: “Debemos decir además que el elemento más eficaz que es capaz de suscitar el interés emocional característico de la tragedia reside en las partes o secciones del argumento, es decir en las peripecias y en el reconocimiento de las escenas. Una prueba de ello es esta: quienes se inician en el arte de la poesía aciertan en lograr la dicción y obtener la precisión en el retrato de los caracteres mucho antes de construir la trama de sucesos y acciones, como podemos contar en la mayor parte de los poetas antiguos. Por lo mismo, podemos afirmar que el argumento constituye el primer principio y el alma misma de la tragedia, los caracteres en cambio, pasan a un segundo plano» Cap. VI, *Aspectos formales de la tragedia. Las seis partes de la Tragedia*, 1450b. Aristóteles, *Poética*, Ed. Quadrata, Bs. As., 2002, pág. 47-48.

central hacia la formalización filmica de esa crítica, fue la de irrumpir en la ficción develándola como tal. Esto es: irrumpir en el espacio y tiempos cerrados de la diégesis, pero para hacer intervenir los índices de un mundo que es considerado como no ficcional -y que asume el estatuto de extradiegético-, como modo de postular una suerte de lazo con lo *afilmique*, en términos de Etienne Souriau²². En este sentido, es un realismo, que en el juego de Jakobson asumiría “la tendencia a deformar los cánones artísticos corrientes, interpretada como un acercamiento a la realidad” (Jakobson, 2002, 86). Consideramos que en el caso de los filmes argentinos analizados, la opacidad que tiñe la escena no conduce a otra que se construye como “irrupción de lo real”, o como la instauración de un nuevo orden o ley más próxima a la verdad de la cosas. En cambio, nos parece observar el juego de un relato inscripto en una suerte de registro intermedio, entre una lógica “pre-narrativa”, (fuertemente ligada al modo de construcción de las imágenes y de sus relaciones, las que se presentan con un cierto desorden o ‘descontrol’ constituyente), y una lógica narrativa (en la que la palabra ocupa la tarea fuerte de instaurar el orden de la lógica causal, la cual caracteriza a los procedimientos de la narración). En términos psicoanalíticos, y permitiéndonos la metáfora, se trataría de la tensión entre dos campos de producción uno ligado a los procesos primarios y otro a los secundarios.

Proponemos la siguiente escena atendiendo al modo en el que el cine neorrealista “hablaba” del cine clásico y lo marcaba como lo espúreo, como lo es el sueño en el pensamiento cartesiano. Se trata de tres estatutos del cine y el problema del postulado de realidad: el del cine que es pensado como el sueño (cine clásico) a partir de un cine que lo nombra como “no verosímil”. Un segundo tipo de cine, que toma por ese apelativo del otro cine como un cine falso, la condición de cine del despertar (cine neorrealista). Y un tercer cine, que sostiene la dimensión ficcional como constitutiva de la realidades que construye y que no apela a ser más verdadero que otro, sino que habla, propone, una verosimilitud nueva o diferente. Este último cine escenifica la tensión que implica postular y establecer un orden a los fenómenos del mundo, tensión que se manifiesta en la escena del ensueño, entendido como ese momento inestable en el que

²² Souriau y colaboradores, definen a lo Afilmique (afilmica o extrafilmica) como lo “que existe en el mundo usual, independientemente de toda relación con el arte cinematográfico, o de algún fin especial u original relacionado a este arte. Ej. a) Un documental se define como presentador de seres y cosas existentes positivamente en la realidad afilmica. (...) c) El «realismo» cinematográfico consiste en crear en sus films que son en armonía con la realidad afilmica, (...). Souriau, E. (1953), “Préface” en *L'Univers Filmique*, Flammarion Éditeur, Paris.

orden / desorden y desorden / orden manifiestan relaciones no tan claras, no tan precisas.

La asistencia a la proyección de todo filme, y por caso, un filme del cine clásico, podría ser pensado como la asistencia misma a la presentación de un mundo regido por la lógica vigil. No hay confusión, se sabe que tras ingresar a ese mundo, apenas por unas horas, se entra en temporalidad que rebosa de saltos, de astucias o “alteraciones” organizadas por reglas del lenguaje y del relato, más o menos estabilizadas, aprendidas por años de cine sobre el mundo: ese cine no se pregunta sobre el funcionamiento de esa (su) lógica, o sobre el dispositivo que la define. Es un cine de lógica vigil. Ahora bien, otra es la escena cuando el relato filmico se vuelve sobre sí y exige que el sistema de relaciones sea explicado y postula su rechazo por la lógica anterior, a la que considera mero sueño, mera ilusión. Allí, la figura textual del gran hacedor *maligno* es convocada. En esa búsqueda describimos la insistencia del cine neorrealista, a la que podemos vincular a partir de las proposiciones antes señaladas, como a un cine en torno a la escena del despertar. Oscar Steimberg, en *La reconstrucción cotidiana de la cotidianidad* describe:

“Hay momentos de la cotidianidad, momentos aparentemente previsibles del día o de la noche, en los que irrumpe como necesidad la apelación al conjunto de nuestras capacidades de producción y de intercambio en la red semiótica; como si de pronto hubiera que volver a recorrer y probar, uno a uno, nuestros programas de expresión y de contacto. (...) Y hay un momento del día en que todo esto es más serio y más cómico que en los otros: es ese momento en que, después del despertar, de los géneros de la comunicación sólo han quedado rastros intrapsíquicos; y en que el mundo debe ser reconocido a partir de configuraciones perceptivas de formas inestables (...)” (Steimberg, 2003, 1).

“(...) como si de pronto hubiera que volver a recorrer y probar, uno a uno, nuestros programas de expresión y de contacto”. Expandiendo estas descripciones, y vinculándolas a nuestras formulaciones filmicas, podríamos decir del «cine neorrealista» que se opone al juego de la “fantasía de lo transparente” inscribiendo a ese cine que rechaza como a un irreal de sueño. De allí, que la escena del «cine neorrealista» sea la de un despertar: despierta del sueño de ese otro cine, y lo hace asumiendo sus nuevas reglas como las reglas de lo que es real, de lo que es lo consciente. Se le impone al cine la tarea de “despertar” a los verdaderos problemas de la sociedad. Postulado enunciado por un autor esencial para pensar al realismo cinematográfico, André Bazin, como cuando dice: “Los films italianos (...) son, ante

todo, documentales reconstruidos aun cuando lo esencial de su argumento sea independiente de la actualidad” , y añade, “Esta perfecta y natural adherencia a la realidad se explica y justifica interiormente por una adhesión espiritual a la época” (Bazin, 1948, [2004]; 291).

En cambio, el cine de este «nuevo cine argentino», cine inestable, circular, de clausura frágil, temporalidad difusa (hay *paso* del tiempo, pasan días, noches, pero es un pasaje no puntuado en términos de tensión sobre lo que podría pasar, no se da la presión de algo que va a suceder en cualquier momento, o que debiera revelarse) organiza un juego que se funda en un decurso inverso: un “desorden” casi onírico fuerza a los fragmentos de vigilia a unas leyes que bordean lo ininteligible: la palabra ordena, pero es a su vez ordenada a un extenso ejercicio metonímico, a imperar en detalles a veces inconexos, en un íntimo deshacer la trama de los ambientes y sus personajes. Una textualidad ‘pasmada’. Es una suerte de resistencia del relato “a ser hablado”, el juego y placer por desarmar las leyes como (las leyes) de la narración. Por ello, consideramos que este nuevo cine argentino puede pensarse como la metáfora de ese momento inestable del ensueño, cuando introduce fragmentos de discursos extraños, o digamos, ‘externos’ al soñante, cuando se somete el orden consciente (de las palabras o sonidos de otros) a un movimiento de desarmado a través de una lógica onírica, en la que los nudos se tejen en relaciones que al pensamiento de la vigilia pueden parecerles sin sentido, con poco sentido, o disparatadas.

No es que sea un cine totalmente caótico o disparatado, no. El juego de resistencias es sutil, privado. Vale decir, si el verosímil del cine neorrealista era el postulado de una realidad más allá que podrían capturar sus filmes, el verosímil que se configura en estos filmes llamados fundacionales del nuevo cine argentino, es el de un mito sobre la realidad desmitificada, o bien, realidad de construcciones densas, arbitrarias: se construye un mundo diegético al que no es fácil acceder, ni entender, que propone ciertas huidas, donde los personajes saben pero no saben tanto, casi como que son vividos por sus historias, y en el que no se introduce, se evita, la instancia omnisciente que los explique o dé a saber de modo ‘totalizante’.

En este sentido otro aspecto, en contacto con lo ya desarrollado, que nos parece indicativo, es que este «nuevo cine argentino» renuncia al “mirar” de la modalización extradiegética que es el de la mirada al lugar de la cámara, mirada Y-Y (Verón, 1983), gesto paradigmático del cine neorrealista -señalado por Bazin como un gran hallazgo de

Fellini “los ojos en los ojos”, del que dice: “gesto condenado por todas las gramáticas cinematográficas”- en el proyecto por descascarar los límites de la ficción del filme. Consideramos entonces, que la noción de realidad (y juego) que se construye en estos filmes es la de una realidad tejiéndose en el intento mismo de ordenar los acontecimientos y las pasiones²³. No son los límites entre lo falso del sueño y lo verdadero de la realidad los que –seriamente- se interpelan, sino los límites entre mundo, sueño y juego.

Referencias Bibliográficas Generales

- A.A.V.V.** (1968), *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Bs. As. [1ª ed cast. 1975].
- A.V.V.**, (1996) *Análisis estructural del relato*. México DF, Ed. Coyoacán. S.A., Colección Diálogo Abierto.
- AAVV** (2002), *El nuevo cine argentino. Temas, autores, y estilos de una renovación*, Katanka y Fipresci Editores, Bs.As..
- Barthes, R.** (1968), “El efecto de realidad” en *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Bs. As. [1ª ed cast. 1975].
- Bazin, A.** (1948), El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación, en *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid, [6ª ed. Cast. 2004].
- Bejarano Petersen, C.** (2003), *Verosímiles de la ficción y lo documental en el “nuevo espacio audiovisual argentino”* Anuario de Investigaciones 2002, de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la U.N.L.P, Secretaría de Investigaciones Científicas y Postgrado, La Plata.
- Burch, N.** (1970), *Praxis del cine*, Gallimard, Madrid, [6ª ed. cast. 1998].
- Chion, M.** (1990), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona [1ª ed. cast. 1993]
- Gaudreault, A. y Jost, F.** (1995), *El relato cinematográfico ,cine y narratología*, Paidós, Barcelona.
- Genette, G.** (1972), *Figuras III*, Ed Lumen, Barcelona, [1989].

²³ Se hace referencia a la narratividad según Fabri.

- Jakobson, R.** (2002), “El realismo en arte”, en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, Lunaria Bs. As.
- Metz, Ch.** (1970), *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia una cierta decadencia de un cierto verosímil?*, en *Lo Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Bs. As.
- Metz, Ch.** (1979), *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Metz, Ch.** (1991), *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, París, Méridien-Klincksieck
- Steimberg, O.** (1993), *Semiótica de los medios masivos*, Ed. ATUEL, Bs. As., [2^a ed. 1998].
- Steimberg, O.** 2002, *La reconstrucción cotidiana de la cotidianidad*, Presentado en el V Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Semiótica (FELS), Bs.As.
- Verón, E.** (1987), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, , Bs.As. [2^a ed. cast. 1998].
- Verón, E.** (1985), “El análisis del “contrato de lectura” un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media”, en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*”, París, IREP [ed cast. Ficha Fac. deCs. Ss., UBA, (1988)].
- Verón, E.** (1983), *Il est là, je le vois, il me parle*, en *Communications N°38, Enonciation et cinema*, París. Trad. al español: Sergio Moyinedo.

Referencial Fílmicas Generales

- 76 89 03 , Dir. Cristian Bernard y Flavio Nardidni, 2000
- 25 Watts,
- *Bolivia*, Dir. Adrián Israel Caetano. 2000
- *Buena Vida Delivery*, ,2004
- *Buenos Aires Viceversa* Dir. Alejandro Agresti, 1996
- *El hijo de la novia*, Dir. Juan José Campagnella, 2001
- *El viento se llevó lo que*, Dir. Alejandro Agresti, 1998
- *Esperando al Mesías*, Dir. Daniel Burman, 2000
- *Felicidades*, Dir. Lucho Bender, 1999
- *Garage Olimpo*, Dir. Marco Bechis, 1999
- *Herencia*, Dir. Paula Hernández, 2001
- *Il Decamerone, (El Decameron)*, Pier Paolo Pasolini, Italia, 1970
- *IL Gatopardo, (Gatopardo)*, Lucino Visconti, 1963.
- *La Ciénaga*, Dir. Lucrecia Martel, 2001
- *Labios de churrasco*, Dir. Raúl Perrone, 1994
- *Ladri di Biciclette, (El ladrón de bicicletas)*, Di Sica, Italia, 1947
- *Mundo Grúa*, Dir. Pablo Trapero, 1999.
- *Nueve Reinas*, Fabián Belinsky, 2000
- *Ossesione, (Obsesión)*, Lucino Visconti, 1942.
- *Picado Fino*, Esteban Sapir, 1996
- *Pizza, birra, faso* Dir. Bruno Stagnar y Adrián Israel Caetano, 1997.
- *Roma, città aperta, (Roma, ciudad abierta)*, Roberto Rossellini, 1945.
- *Silvia Pietro*, Martín Rejtman, 1998.
- *Sabes Nadar?*, Diego Kaplan, 1997 [estreno 2002]