

Universidad Nacional de la Plata
Facultad de Periodismo y Comunicación
Social
Tesis de Grado

Título: “El amor y el romance en el nuevo cine argentino”.

Alumno: Franco Valentín Jaubet

Legajo: 11536/4 Sede: La Plata

Programa: Comunicación y Arte

Director: Carlos Vallina

Co-directora: Lía Gómez

Fecha de presentación: Diciembre 2012

Resumen:

Esta tesis tiene como objetivo: reconocer y analizar la construcción del lugar del amor en las relaciones sociales contemporáneas en el cine argentino. Responde a la pregunta por ¿Cómo se representa al amor filial y de pareja en el Nuevo Cine Argentino, teniendo en cuenta los cambios producidos en la sociedad argentina de la década del 90? Y ¿Qué significaciones sociales se encuentra en las relaciones sexuales, el matrimonio y la familia de los personajes de este nuevo cine? Para la respuesta a estas preguntas se hace un breve recorrido por la historia del cine argentino, se define lo que se reconoce como “Nuevo Cine Argentino” en el contexto de la década del 90’, se especifican elementos teóricos tales como amor, subjetividad y familia y se analizan seis films en los cuales se reconocen, teniendo en cuenta la situación histórica y el contexto, vínculos amorosos, relaciones humanas y problemáticas familiares que dan cuenta de las condiciones afectivas y el amor en la sociedad argentina contemporánea.

Palabras clave: Amor- Nuevo Cine Argentino- Familia- Subjetividad- Imaginario social-

Esta tesis va dedicada a Mamá, Papá y Lucas

Índice

Introducción	4
1. El cine argentino. Una historia de amor	11
La representación familiar	13
El amor y la miseria	21
2. Sobre el nuevo cine argentino	26
Dos legados diferentes	26
Los años 80'	31
El cine de la democracia	32
Final y cambio	37
Los años 90'	38
3. La producción de un film en los 90'	42
Nace una nueva esperanza	42
La inserción legal del cine	44
La aventura de filmar	45
Ruptura con las formas clásicas	46
4. La expresión cinematográfica	48
El concepto de realidad	48
Realismo, realidad y presente	53
5. Amor, subjetividad y puesta en escena	56
Algunos conceptos sobre la subjetividad	56
Los tiempos del amor	60
6. El amor en el nuevo cine argentino	69
El amor en la economía libre	69
Mundo grúa	75
Silvia Prieto	78
En busca del amor	83
El universo amoroso de "Tan de repente"	83
La institución familiar como vínculo de amor en el cine argentino	87
La familia en el nuevo cine argentino	94
8.Consideraciones finales	104

Introducción

Esta tesis tiene como objetivo principal el análisis de la representación del amor, los vínculos afectivos y el romance en el cine argentino contemporáneo. Considerando al cine como un lugar en donde se expresan situaciones, sentimientos, imaginarios colectivos y el momento histórico que vive una sociedad. Para ello tomaremos seis films pertenecientes a los que se dio en llamar “El nuevo cine argentino” (denominación que intentaremos explicar más adelante): “*Silvia Prieto*” (1998) de Martín Rejtman, “*Mundo grúa*” (1999) de Pablo Trapero, “*La ciénaga*” (2000) y “*La niña santa*” (2004) de Lucercia Martel, “*Tan de repente*” (2002) de Diego Lerman y “*Géminis*” (2004) de Albertina Carri. Estos films, de corte realista e historias cotidianas, nos servirán para dar cuenta de la situación imaginaria y real de los afectos y el amor durante una época de profundos cambios sociales como lo fue la década del 90 en la argentina.

En la modernidad, en cada una de sus etapas, determinadas por las relaciones de producción, la economía y la hegemonía de los estados, se han creado y recreado nuevas formas de entenderse entre los sujetos y se han formado y reformulado las instituciones que nos socializan, por las cuales intervienen y se forman los sentimientos. Por ello, las emociones, las pasiones y la vida afectiva de los sujetos se encuentran determinadas por procesos históricos. Lo que llamamos amor, en todos sus sentidos, la amistad, el romance y el amor de familia, es producto de una capacidad que desarrollan las personas a lo largo de su vida y no pertenece solamente a un estado interno, sino que se constituye a causa de la relación de la experiencia subjetiva con las instituciones socializantes y el poder. Una relación que va mutando, con cada época y difiere en cada sociedad. Porque, siguiendo los autores Berger y Luckman, la cultura es capaz de seguir modificándose ya que la subjetividad, lugar donde se encuentra el amor y los afectos, tiene la propiedad de dinamismo.

Son muchas las teorías que encausan a los sentimientos en una reciprocidad con la realidad de cada época. Para el psicoanálisis, el amor, el del romance, el de la pareja, no existe. Es una ilusión y se encuentra en el orden del deseo. Los sujetos no tienen naturalmente la capacidad de amar, en tanto su elección amorosa está determinada por una serie de carácter inconsciente, que se remonta a los primeros años de la vida infantil y durante una etapa de plena crisis como es la adolescencia. Para Gilles Deleuze y Felix

Guattari, críticos de la vertiente psicoanalítica en su obra “El Anti-Edipo”, las relaciones entre padres e hijos se inscriben en la sociedad dentro de un campo que esta constituido por discursos, prácticas, situación económica, distribución de roles, es decir por una forma de vida que viene determinada. Son esos momentos en donde se desarrolla la capacidad de amar, pero en referencia a la figura del padre y la madre que a su vez también fueron niños y adolescentes en otra época. Por lo tanto, nuestra capacidad de amar es determinada por un contexto histórico social en el que interviene la familia, unida, desunida, disgregada, monocular, como primer factor socializante.

Esther Díaz, en su texto “La posmodernidad y el desarraigo de Eros”(2005), recurre a Platón y el mito de Eros para figurar la importancia de un amor libre que produzca creaciones bellas. Pero su tesis plantea que en la actualidad el amor está consumido en parejas posesivas, en trabajos obsesivos, en la comida, en la tecnología, en lugares donde se ha condenado la subjetividad y el amor no trasciende y se vuelve improductivo.

En la argentina hemos pasado por procesos sociales de profundas transformaciones y crisis que han afectado nuestras capacidades sentimentales y subjetivas. Imaginarse cómo vivía una familia pobre de inmigrantes a principios del siglo XX, aglomerada en conventillos y sumida en jornadas laborales de 12 y hasta 16 horas, situación que se sigue dando hoy en villas de emergencia pero con otros atenuantes, es un simple acercamiento a las posibles subjetividades de otra época. Pero posiblemente la metamorfosis más cercana de nuestra sociedad y que influye más nuestros tiempos actuales se dio en la década de los noventa. Años en que el neoliberalismo se instaló en los países periféricos o en vías de desarrollo, bautizados así por el poder financiero mundial. La dictadura cívico-militar instaurada en 1976 fue el paso previo para la aplicación de las primeras medidas del modelo de economía libre. Pero fue el gobierno justicialista de Carlos Saúl Menem, iniciado a finales de 1989, el que se encargaría de radicalizar aun más este modo de acumulación de riqueza. Los cambios estructurales aplicados (desindustrialización, flexibilización laboral, achicamiento del gasto público, una desmedida importación de productos manufacturados y la implantación de nuevas formas de consumo), iban perjudicando los índices más desfavorables: variación del desempleo, pobreza, aumento de la brecha entre ricos y pobres, y a su vez configurando cambios y nuevas identidades colectivas a raíz de la desaparición del estado en la defensa de los problemas sociales. No es el

momento ahora de explayarse específicamente sobre todas las transformaciones económicas, políticas y sociales, sólo tenerlas en cuenta para decir que esos movimientos de base configuraron otro escenario social por el cual la vida cotidiana de los argentinos se vio afectada en profundos cambios, tanto en las esferas pública y privada; la sociedad se enfrentó a una catarata de realidades objetivas que condicionaban el mundo subjetivo desde las cuestiones más íntimas a las institucionalizadas. Los vínculos de amor y romance, el matrimonio, la pareja, las relaciones sexuales y la familia, se vieron embrollados en ese remolino silencioso que por detrás de innegables y supuestos beneficios (en el acceso a servicios públicos, alimentos baratos, etc.) iba sumiendo a la sociedad en un proceso deshumanizante.

En este tiempo de transformaciones culturales, las actividades artísticas argentinas fueron, de a poco, reorganizándose entre la oleada de productos artísticos extranjeros, mayoritariamente estadounidenses, que iban ganando el lugar hegemónico. A los trascendentes cambios económicos hay que sumarle una nueva configuración en el campo mediático, en las massmedia; una ampliación del espacio audiovisual a manos privadas que permitió el acceso de gran parte de la población a un espectro múltiple de emisiones televisivas, nacionales e internacionales, que indefectiblemente iban transformando el lenguaje, el consumo y el ritmo de vida. Por suerte, hubo algunos gestos desde el estado que permitieron reacomodar dentro del mercado algunas de nuestras expresiones más genuinas. Como la “Ley de cine” dictada en 1994, después de años de reclamos por parte de la comunidad cinematográfica, que permitió que el séptimo arte argentino no pereciera ante las carteleras plagadas de títulos extranjeros. Esta ley crearía las bases para que nuevas expresiones cinematográficas salieran a la luz en una época en la que todo venía enlatado, acabado y listo para consumir.

Las expresiones artísticas tienen por cualidad inmanente la capacidad de crear imaginarios sociales: “A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones, a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos. Estas representaciones de la realidad social, inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia,

en su impacto variable sobre los sujetos y los comportamientos colectivos”¹ Como una muestra cabal de este concepto de Castoriadis, durante la década de los 90, la capacidad de representación del cine se vio demostrada con la aparición de nuevos directores de formación académica que mantuvieron una condescendencia a los cambios del presente, expresada en una diversidad y un personalismo estético que hizo pensar que algo nuevo estaba ocurriendo. La posibilidad estaba dada por los recursos aportados desde el flamante Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) y los nuevos directores dejaban los cortos y hacían su debut con largometrajes. Adrián Caetano, Martín Reijtman, Lucrecia Martel, Pablo Trapero y Albertina Carri, entre tantos que irrumpían con producciones originales, hacían un cine distinto y plasmaban las huellas del presente, cada cual a su manera. La diversidad de las nuevas producciones era la característica que no permitía agruparlos en un estilo. La implementación de formas narrativas que escapaban a las convenciones clásicas daban una particularidad a las historias pocas veces vista en nuestro cine, además de surgir de ciertas coyunturas de producción que iban desde una aventura filmica arriesgada y con pocos recursos, hasta la búsqueda de financiamiento internacional. La prensa especializada y la crítica no tardaron en llamarlo “el nuevo cine argentino”, con el antecedente de que ya en la década del 60’ había existido un “nuevo cine argentino” que no prosperó ante la falta de apoyo y el autoritarismo estatal. La representación de realidades cotidianas aparecía nuevamente bajo la mirada de estos jóvenes directores, desinteresada de la utilización de los códigos habituales implantados por el discurso ficcional de la televisión. El trabajo, los bares, la ciudad, la delincuencia, la pobreza, el consumo desmedido, la discriminación, la marginación, salían a la luz con un tratamiento que apelaba al realismo y a la expresión subjetiva de cada director. Pero a su vez, este cine expresaba otras huellas de ese presente que iban de la mano de las transformaciones económicas: nuevas expresiones subjetivas que se estaban dando en la sociedad argentina, signos de resistencia de los sentimientos en condiciones sociales que atentaban contra la posibilidad de afecto.

¿Qué hicieron de nuevo estos jóvenes directores ante esta realidad que se presentaba? ¿Qué lugar le dieron a los sentimientos, las pasiones, al deseo y las subjetividades? Si el amor platónico, como dice Esther Díaz, es gigantesco y promotor

¹ Castoriadis, Cornelius. “La institución imaginaria de la sociedad”, tomo 2: “El imaginario social y la institución”. Tusquets Ediciones, España, 1989

de teorías, discursos y obras bellas, y, encerrado en la pareja burguesa se aísla y se vuelve improductivo ¿Cómo se manifestó desde el cine semejante época de avasallamiento a los afectos?

Cuesta encontrar una película que no contenga una situación de amor. Una relación entre personajes en las que actúa el deseo y el apego sentimental necesario para que la historia se desarrolle. El cine argentino a través de su historia es y fue recurrente a poner énfasis en los estados en que se expresa el amor y en los conflictos que de él se desprenden. En el ojo del cine argentino nunca estuvieron ausentes aquellas instituciones y relaciones entre personas que podemos reconocer en la sociedad como vínculos de amor y romance: el matrimonio, el sexo y sus manifestaciones más íntimas, los besos, las caricias, las miradas, los amores frustrados y reprimidos y, por detrás de todo esto, la familia como estructura central en permanente crisis, constitutiva de valores de la sociedad. Teniendo en cuenta que el NCA es nuevo, valga la redundancia, porque guarda una diferenciación con discursos cinematográficos antecedentes, será necesario hacer un análisis a través de la historia de nuestro cine para determinar que lugar se le dio a los sentimientos y que tratamiento tuvieron las historias de amor, las representaciones familiares y sentimentales de cada época que bien parecen estar impregnadas a lo largo de toda nuestra filmografía. Luego habrá que ver las características y la heterogeneidad de este “nuevo régimen creativo”, como lo llamó Gonzalo Aguilar, para después adentrarnos de lleno en el análisis específico de los sentimientos a través de la selección de algunos films. Para la caracterización del NCA trataré de mencionar y citar todas las películas que en tiempo y forma son consideradas parte de este nuevo régimen creativo. Pero para el análisis más exhaustivo que demuestre cuáles fueron las posiciones tomadas por los nuevos cineastas con respecto al plano sentimental y subjetivo de la época, hago un recorte en el que escojo seis películas que considero que se sumergen en ese plano.

Las películas seleccionadas pertenecientes a Martín Rejtman, Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Diego Lerman y Albertina Carri, recorren desde el año 98 al 2004 en sus contextos de producción y constituyen referentes en tanto films que marcan una época del modo de mirar desde el cine lo social y lo político, una concepción de la comunicación audiovisual que permite ser leída a la luz de la contemporaneidad y sus procesos. Los films analizados, (*Silvia Prieto*, *Mundo Grúa*, *Tan de repente*, *La ciénaga*, *La niña Santa* y *Géminis*) son el resultado de una elección que fue hecha

después de haber visto una totalidad de 32 films que figuran y son considerados parte del NCA. La elección de estos seis films también está determinada por un recorte de tiempo que va de 1998 al 2004, porque entiendo que su realización y planificación se produjo durante los años de mayor profundización y crisis social.

En los próximos capítulos nos adentraremos a investigar el mundo de los sentimientos a través de estos films, el amor, el romance y la familia representada por estos cineastas. Primeramente haremos un recorrido histórico a través de la filmografía argentina para dar cuenta de algunas cuestiones con respecto al amor que tienen continuidad en nuestra historia fílmica. Abordaremos conceptos tales como subjetividad, familia, amor y algunas teorías sobre la representación cinematográfica. Definiremos qué es y cómo surgió el nuevo cine argentino y sumaremos el análisis de los seis films seleccionados.

1. El cine Argentino. Una historia de amor.

Desde su capacidad representativa de realidades sociales, el cine argentino ha expresado las subjetividades propias de cada época. Directores de estilo propio, como Mario Soficci o Leopoldo Torres Nillsson, hasta otros más ligados a las demandas de la industria, como Francisco Mugica o Luis Cesar Amadori, han puesto al “amor” como fuente de una amplia producción comunicativa de la vida cotidiana en sus historias, con representaciones de círculos familiares y contextos sociales que muchas veces han respondido a los conflictos y problemáticas de su presente.

Las primeras experiencias cinematográficas que tienen lugar en la argentina se concretan subordinadas al modelo económico que la oligarquía argentina adoptaba a finales del siglo XIX y que, por colación, regía los destinos culturales y sociales del país. El modelo agro exportador de materias primas e importador de productos manufacturados de las potencias europeas se encontraba en pleno auge y en ese intercambio cultural, desmedido, la cinematografía ingresó al país casi en simultaneidad con su desarrollo en el viejo continente. Hasta 1909 predominaron el noticiero breve, apenas informativo, y el documental elemental, científico, y las reuniones y eventos de clases altas. También se desarrollaron los primeros intentos dramáticos en los que se representaba una canción o una situación de sainete argentino de breve duración.

El acceso de las grandes masas de inmigrantes a la educación y la literatura gauchesca en su máximo esplendor, contribuyeron para que en la argentina de principios del siglo XX se empezara a pensar, con Europa como espejo para el desarrollo y con ello la importación de sus modelos de producción y distribución, en producciones cinematográficas propias y de temáticas nacionales y populares que atrajeran el interés de las multitudes porteñas. En 1915 se estrenó “Nobleza Gaucha”, sobre un argumento de Humberto Caire y dirigida por Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche. Fue el primer film nacional que conquistó al público. Su costo fue de 20 mil pesos y las ganancias superaron los 600 mil, proporción que nunca más habría de lograrse en el cine argentino. Estuvo en exhibición en más de 20 salas porteñas y también se estrenó en España y en otros países latinoamericanos. Era la primera

película que acompañaba ciertas inquietudes de los sectores populares, lo cual produjo una gran simpatía e identificación en el público. A esto se le sumaba que la película contenía placas textuales del ya consagrado popularmente “Gaucha Martín Fierro” de José Hernández. “Mostró progresos de lenguaje filmico en una larga introducción de faenas campesinas y, avanzada la trama, la visualización de la vida callejera de Buenos Aires. Quienes la hicieron no tenían que ver con el teatro, si bien aprovecharon la moda rural que venía de él, transfiriéndola a la autenticidad de escenarios, tipos y costumbres en una narración fluida y fácil. Los efectos cómicos se entremezclaron una tónica melodramática en la segunda parte, con ciertos estereotipos de villanía y bondad, sumados a la ingenuidad con que en aquella época se simbolizaba la virtud con el campo y el pecado con la ciudad.”²

El acercamiento a estas reivindicaciones populares estaba acompañado por el amor. “Nobleza Gaucha” era una historia de amor entre pobres, expresada en un guión clásico. Un peón de campo se enamora de una bella puestera. Hay un contacto entre ambos pero es interrumpido por el estanciero y patrón feudal que también pretende a la humilde puestera. Este impone su poder y sus influencias y la rapta para llevarla a su palacete de Buenos Aires. El gaucho va al rescate y lo logra tras una lucha contra el patrón. Pero de vuelta en el campo el patrón, con complicidad con el comisario, acusa falsamente al peón de delincuente. Finalmente el dueño del campo muere tras caer en un barranco en una persecución con el gaucho. El amor triunfó por sobre el poder y la violencia del terrateniente. Haciendo una analogía con la época de su estreno, y allí radicaba su éxito en el público, el argumento coloca a la clase trabajadora representada en el gaucho. La explotación y la trata a los trabajadores urbanos por parte del estado y las empresas se sustentaba en la misma relación dominante a la que estaba expuesto el peón de campo. Por otra parte, la situación de tomar por la fuerza a una mujer se condice con la violencia de género vivida en la época. La desigualdad de derechos entre hombres y mujeres era una realidad y por primera vez el cine estaba representando estas situaciones. A través de una historia de amor se desplegaban ante los sentidos del espectador un conjunto de representaciones que lo involucraban. La fuerza que impulsa al héroe gaucho a enfrentarse con el poder dominante estaba en los sentimientos, en el amor por una mujer.

² Historia del cine argentino <http://webs.satlink.com/usuarios/c/cinema/historia.htm>

Si nos movemos unos setenta años en el tiempo, encontramos que algo similar a “Nobleza gaucha” ocurrió en 1982 con el estreno de “*Camila*” de la directora María Luisa Bemberg. La historia de amor entre un sacerdote sustituto, Lisandro Gutierrez, y Camila O’ Gorman, la hija de un terrateniente fiel al régimen Rosista, termina en tragedia. Ambos fusilados uno al lado del otro, perseguidos, acusados de sacrilegio y esperando un hijo por nacer. La película era condescendiente con el terrorismo de estado ocurrido en nuestro país tan solo unos meses atrás. La persecución, la muerte, el autoritarismo, la clandestinidad de los protagonistas se vinculaba históricamente con un presente similar. El amor entre Camila y Lisandro no tenía barreras, ni siquiera la muerte lograba separarlos. Octavio Gettino lo explica así: “Narrado clásicamente, casi a manera de un buen melodrama televisivo, el film de María Luisa Bemberg colocaba al Amor, con mayúscula, por encima de cualquier contingencia política, social o religiosa, desde una visión femenina que la realizadora sostendría como una constante en toda su producción. No traía este film inquietudes narrativas, salvo las de la prolijidad y convencionalidad, pero su lectura –el fusilamiento de los amantes por un sistema autoritario- remitía de algún modo críticamente a los episodios de pocos años atrás. Así parecieron entenderlo los mas de 2,3 millones de espectadores que tuvo la película.”³

Ambas películas de gran éxito cada una en su época respondieron a ciertas reivindicaciones esperadas por el público. Estos films, al igual que muchos otros que podemos encontrar dentro del corpus filmico del cine nacional, hicieron frente a una realidad autoritaria, desde un lugar ingenuo porque ninguno proclamaba revoluciones pero si se expresaba en ellos, a través de una historia de amor, el descontento y la injusticia del presente.

La representación familiar

La familia como lugar único de felicidad y realización personal, tanto como de seguridad y expresión de los valores deseables para una sociedad (proclamado por el Modelo de integración familiar), fue puesta en crisis en numerosas oportunidades, mostrando también su contracara como lugar de asfixia o impedimento para la

³ Getino, Octavio. “Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable”. CICCUS, 2005

concreción de logros individuales. Aun así, en la mayoría de los casos los finales lograban armonizar estas contradicciones, salvo excepciones como los films de Torre Nilsson, donde son los valores de la sociedad entera los que están puestos en cuestión y, por ende, la imposibilidad de la armonía familiar es una consecuencia de la situación de estos valores. La familia, el primer lugar del amor, se presenta en el cine argentino en todas sus épocas. Como constitución de las buenas costumbres y valores católicos y aquí podemos citar a los films de José Agustín Ferreyra y los de Francisco Mugica. El primero más sensible a la problemática popular y a la tarea de registrar la ciudad real y la vida cotidiana. *"El tango de la Muerte"* fue su primer film y se estrenó en 1917, él mismo lo calificó como un *"cinedrama de la vida bonaerense"*. Ferreyra realizó una basta producción cinematográfica a fuerza de improvisación y coraje, con poca planificación pero con una sensibilidad condescendiente hacia los sectores populares, protagonistas en sus films. Jorge M. Couselo, estudioso del cine argentino, lo describe así: *"Ferreyra descubrió cinematográficamente el rostro de Buenos Aires. O uno de los rostros de Buenos Aires, el de su humildad y sufrimiento. El de su pobreza cotidiana. El nació pobre, y pertinazmente se aferró a esa pobreza como no queriendo evadirla...La ciudad real es el tema. El barrio es el prisma madre de esa ciudad real, su paisaje, su horizonte."* Él mismo escribía tangos y los hacía cantar antes, durante o después de la proyección de sus filmes. Con prejuicios antiliterarios, se negó a novelas u obras de teatro. Pero se le descubrió la influencia del poeta Evaristo Carriego, similar a él en los destinos sencillos, la comunidad del barrio, el resguardo de la inocencia. En casi todos sus films prevalecen pecadoras que se arrepienten. El "negro" Ferreyra (se lo llamaba así por su condición de mulato) sentó las bases para que cineastas de otras generaciones lo tomen como pionero del neorrealismo en la Argentina. Entre su cuantiosa producción podemos citar *"La muchacha del arrabal"* (1922), *"Buenos Aires, ciudad de ensueño"* (1922), *"Melenita de oro"* (1923), *"El organito de la tarde"* (1925), *"Muchachita de Chiclana"* (1926), *"Las costurerita que dio aquel mal paso"* (1926), *"Perdón, viejita"* (1927). En sus films la familia aparece contextualizada en un ambiente de penurias urbanas, en una realidad donde la dignidad y la humildad se interponen como valor principal contra una realidad violenta y rutinaria impuesta por las jornadas de trabajo, la precariedad de la vivienda y los escasos recursos. Durante la década del 30, con la aparición del cine sonoro, Ferreyra continuó con su producción que llegó hasta 1941.

Sumado al desarrollo de la industria nacional durante la década del 30, producto de políticas de estado destinadas al proteccionismo y a la sustitución de importaciones, de acuerdo con la situación de crisis internacional, el cine comenzó a vivir sus años prósperos. Para este momento, y con la utilización del sonido en la producción filmica local, se instala la industria cinematográfica más poderosa jamás vista en el país que le permitió ejercer el liderazgo en el mercado de habla hispana. Se constituyen dos grandes estudios Lumiton y Argentina Sono Film. La industria cinematográfica crecía ininterrumpidamente. Los años que van de 1930 a 1943 son los llamados: “época de oro” del cine nacional, debido a la gran cantidad de producciones realizadas en nuestro país. En 1932 se rodaron solo 2 películas, el número crecería a 6 en 1933, 13 en 1935, 28 en 1937 y 60 en 1939. Se atendía tanto al público local, constituido por masas de trabajadores urbanos, provenientes de la inmigración europea, y también al público latinoamericano con el tango como principal recurso para facilitar la comunicación entre culturas.

Además de la línea que atendía a la sensibilidad popular del ya mencionado Ferreyra, se abrió también una veta de un cine para el consumo de las clases medias y altas. Una clase media de origen aluvional europeo que se afianzó en sus condiciones económicas; una burguesía alta que se nutría del campo primero y, poco después, del producto de la creciente industrialización. La aparición de estos sectores en los argumentos cinematográficos que, sin preocupaciones sociologistas, retrataban lo que parecía identificadorio de un modo presente de vivir, produjo ficciones ligeras que retrataban ciertos aspectos de la sociedad argentina, pero muy artificiales y con muy poco interés sobre la realidad social. El exponente con mayor producción de esta corriente fue Francisco Mugica que con *“Así es la vida”* en 1939 obtuvo un importante éxito de taquilla. El gusto por las buenas costumbres y tradiciones familiares es lo que más se exalta en estas comedias. La realidad política del país aparece sutilmente mencionada pero sin ir a fondo. Se queda sólo en la mención a los partidos políticos en pugna de la época y algunas noticias del momento. Otra producción de Mugica de gran éxito fue *“Los martes orquideas”*, una producción de los faustuosos estudios Lumiton estrenada en 1941, con las mellizas Legrand como protagonistas. “Una de las expresiones más destacadas de este cine de teléfono blancos y actrices ingenuas”.⁴ En ambas realizaciones se puede ver identificado el sentido que entonces tenía la unidad

⁴ Idem 2

familiar y el sistema patriarcal arraigado en las clases medias y altas. Los pretendientes que van a pedir la mano y son evaluados a los ojos de los padres. En *“Así es la vida”* uno de los pretendientes a las jóvenes de la familia, de buenos modales y bien educado, es socialista y no comulga ni pretende un casamiento católico, por lo cual es echado del círculo sin importar el amor que sentía la hija por él.

La creencia en salvaguardar a la familia como lugar de amparo ante las adversidades la encontramos en muchos filmes argentinos. Un caso más actual es el de Juan José Campanella que con su consagrada *“El hijo de la novia”* (2001), nominada al Oscar como mejor película extranjera, expresó a la familia como un vínculo afectivo incaducable a pesar de las controversias de época.

Esta película es quizás uno de los grandes exponentes de la remanencia al Modelo familiar tradicional. No es casual que haya sido nominada a los premios Oscar; debe recordarse el lugar de la institución cinematográfica como validadora de cierto tipo de cine, en especial cuando éste trata sobre otra institución como la familia. La película es una bajada de línea moral hacia el rencuentro con la familia que aparece como aquello que constituye el proyecto fundamental para la felicidad, aunque en su desarrollo Rafael (Ricardo Darín) se debata entre otros proyectos como irse a México solo.

La historia presenta todas las características de una buena narración clásica. El dueño de un restaurante, Rafael, sufre un infarto tras llevar una vida equivocada de estrés y sacrificio por el negocio. A su vez se siente condenado por un pasado que tendrá que sanear. Rafael no podrá vivir su vida sanamente (el quiebre del personaje se produce cuando tiene un infarto) sin antes saldar culpas pasadas, como por ejemplo no haber respondido al mandato materno de estudiar abogacía y "ser alguien"; por otro lado, necesitará vender el restaurante fundado por sus padres que funciona como extensión y recuerdo de lo que otrora fuera la casa familiar. La venta del comercio significa la venta de su pasado afectivo. “En este sentido, la secuencia de la venta del restaurante es la más significativa: la puesta en escena está construida para mostrar la sensación de vértigo y asfixia del personaje: el ventanal de fondo, la mesa marcando las líneas de perspectiva con punto de fuga en el protagonista, el travelling hacia delante empujando al personaje al vacío y el plano cenital final de su rostro reflejado en el vidrio de la mesa refuerzan esta idea. El uso del plano subjetivo o plano mirada se

reserva únicamente para el protagonista y en momentos de fuerte tensión dramática como la secuencia del infarto.”⁵

La narración esta atravesada por varios recuerdos hacia la infancia, como cuando Rafael se rememora sus travesías con amigos y su mamá preparándole la leche chocolatada. Recurrir a esos primeros años de vida significa poner aun más en alto aquellos valores morales que la familia inculca en un hijo. Todo esto conduce a que Rafael logre superar su crisis amparándose en la familia que en un nuevo local en el que inaugurará otra vez el restaurante festeja el casamiento de sus ancianos padres, resaltando que es el amor el que mantiene unida a la familia a pesar del divorcio, las enfermedades, etc., y rescatando el diálogo directo como herramienta fundamental para sanear los vínculos.

Si hay un director que se dedicó a explorar los conflictos familiares y amorosos a fondo fue Leopoldo Torre Nilsson. Buena parte de su filmografía, a excepción del cine folklórico-histórico que realizó, *“El santo de la espada”*, *“Martín Fierro”*, *“La tierra en armas”*, se basó en la conflictividad del amor en las clases sociales altas, en la adolescencia, en el deseo reprimido y el control de los padres sobre la sexualidad de sus hijos. Esta audacia en los temas iba acompañada de su premisa más elogiada por la crítica y pregonada por él mismo que es la del realizador integral, que impregna su paternidad y estilo en todos los planos de la obra, el “estilo de autor” como se lo reconoce en la crítica cinematográfica. Pero a Torre Nilsson le cabe, más que una clasificación, ser el progenitor de una nueva estirpe de realizadores en argentina que intentó romper con los postulados sobre realización y que toma al guión cinematográfico dentro de la misma realización y no como un espacio limitado a seguir diálogos. Más adelante veremos como los postulados de Torre Nilsson tienen su lugar en la nueva generación de realizadores de la década del noventa.

Criado en el medio cinematográfico, Leopoldo Torre Nilsson, hijo del director Carlos Torres Rios, empezó a colaborar desde adolescente en el medio. Entre 1939 y 1949 fue asistente de dirección de su padre en 19 films y colaborador en el guión de

⁵ Rupturas y continuidades en la representación de la familia. Cuatro ejemplos del cine argentino de los últimos años. Por Andrea Magnasco, Carla Stechina, Germán Touza y Dana Zylberman.

nueve de ellos. La figura de este director que modernizará la manera de filmar en nuestro país, emergió en 1950 con *“El crimen de Oribe”*, adaptación de la novela *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares. En este primer film se expresa uno de los tópicos temáticos que se desarrollaran en otros films de él como *“La casa del ángel”* (1954), se trata del control sexual de los progenitores sobre sus hijos adolescentes.

Esta trama compleja propuesta por Nilsson para su adaptación cinematográfica, relata la historia de un danés, el Sr. Vermehren (Raúl de Lange), que vive encerrado en una mansión patagónica junto a sus cuatro hijas, con quienes todos los días festeja la nochebuena repitiendo, incansablemente, las mismas acciones, como si se tratara de una representación teatral. Hasta que una noche un periodista recién llegado de Buenos Aires, José Luis Villafañe (interpretado por Roberto Escalada) se interesa por el encierro de los Vermehren y sus obsesivas reiteraciones. Tras sus pasos va el poeta Carlos Oribe (Carlos Thompson) quien está fascinado con las muchachas encerradas, aunque no se atreve a acercarse a la mansión porque le teme al perro que la vigila. Villafañe sí se acerca a la casa y también logra ingresar, subrepticamente, en la misma. Oribe, alardeando de su destreza para construir relatos, roba las experiencias que Villafañe le cuenta y las presenta como propias. Pero algo trágico ocurre tras el ingreso de Villafañe en casa de los Vermehren: una de las muchachas, Lucía (María Concepción César), aparece muerta. Pronto se sabe que Lucía debía haber muerto hace más de un año cuando el Doctor del pueblo diagnosticó que su corazón estaba debilitado y que no pasaría de aquella noche de navidad. Vermehren, enfrentando el destino trágico de su hija, dispuso que nadie más entraría a esa casa y que sus habitantes, él y sus hijas, repetirían ese momento, previo a la nochebuena, eternamente; así, deteniendo el tiempo, evitarían que Lucía muriese. Es por eso que cuando la muchacha perece, Vermehren considera que su muerte aconteció porque alguien ingresó a la casa y alteró su estancamiento temporal. Los alardes de Oribe por vivir experiencias de otros a través de su arte lo llevan a publicar un poema basado en la figura de Lucía, como si verdaderamente la hubiese conocido. Vermehren, convencido de la responsabilidad del poeta en torno al fallecimiento de su hija, lo persigue hasta Buenos Aires y le da muerte pese a las intenciones de Villafañe por detenerlo. El licenciado Carlos Morelli en su blog temático sobre la filmografía de Torre Nilsson expresa al respecto de este film de trama fantástica: “la voluntad del hombre por dominar todo aquello que lo rodea. Y su anclaje temático en tres ítems identificables:

- El dominio del arte sobre los acontecimientos reales
- El dominio de la voluntad del hombre para detener el tiempo.
- El dominio de la sexualidad de los jóvenes por parte de sus progenitores

Los dos últimos ítems están enlazados: Vermehren quiere detener el tiempo para no perder a su hija ante los brazos de la muerte. Pero esta acción, en verdad, encierra el deseo oculto de Vermehren por preservar los cuerpos de sus hijas como niñas, alejándolas así de la posibilidad de que, ya como mujeres, desarrollen una vida sexual activa que las alejaría de su lado y atenuaría la relación de dependencia padre-hija que él ha construido con sus muchachas. Esto justifica que su encierro sea no sólo con Lucía, cuya dependencia paterna está justificada por su grave enfermedad, sino también con sus otras tres hijas, para quienes el objetivo de detener el tiempo es solamente un modo de privarles la posibilidad de construirse como personas plenas.”⁶

El tema de la familia y la inserción controlada de los padres a la vida sexual de los adolescentes está tratado también en su película que lo llevo a la trascendencia internacional: *“La casa del ángel”*, basada en el libro homónimo que escribió Beatriz Guido. Su argumento se centra en el tormento que sufre una adolescente. Su educación se bate entre las tradiciones de honor de su padre y los mandamientos católicos de su madre. Sus palabras, sus gestos, las cosas que puede o no ver, son controladas por su madre que, para evitar que se junte con varones de su edad, la envía a Buenos Aires a la casa de su padre, un inmenso caserón. La joven, ahora adulta, recuerda con pesar su entrada a la adolescencia que estuvo marcada por un romance fugaz con Pablo, un senador con ideales liberales que lucha por la libertad de expresión, libertad que no tiene Ana. Ella aprendió de su sexualidad por los comentarios de sus hermanas y ve en el cine el primer beso en la boca. Su primer beso llega con Pablo, la noche anterior en que este se batiría a duelo por una deshonra a su familia, y también su primera relación sexual, forzada, que hasta su presente le impide mirar a los ojos al senador.

La familia como principal controlador de sentimientos y de inserción a la sociedad en situación de conflicto, aparece también en *“La mano en la trampa”* (195..). De una trama más intrincada y con un enigma que se encierra en el cuarto más alto de la casa donde Laura, una joven que luce inocente, es enviada a pasar el verano. Según su mamá y su tía, allí tienen bajo cuidado a un muchacho subnormal ya crecido que trajo a la casa el padre de Laura hace muchos años. Laura, dentro de su imagen virginal e inocente, es

⁶ <http://leopoldotorrenilsson.blogspot.com>

astuta y utiliza con sus encantos con Miguel para averiguar que su tía es quien duerme en la alcoba.

Los jóvenes de Torre Nilsson siempre se revelan, buscan lo que se les esconde o no se les permite en su familia. El amor es a escondidas, desafiante y peligroso. Laura se enamora del apuesto y terrateniente del pueblo, el mismo del que se enamoró su tía y terminó encerrada en la alcoba. Tanto en *“La casa del ángel”* como en *“La mano en la trampa”*, el director muestra amores góticos en caserones antiguos, amores a escondidas que dejan marcas para siempre en las protagonistas, dentro de estructuras sociales en decadencia y anacrónicas con los sentimientos de los jóvenes. *“La casa del ángel”* tocó muchos de los temas que fueron desarrollados en el trabajo posterior de Torre Nilsson: “la corrupción a la inocencia de la pubertad, los efectos de la educación cerrada en la sociedad burguesa, y la permanente influencia de la iglesia. El clima tenía una suerte de pesimismo nostálgico, el recuerdo de un mundo con firmes tabúes sociales y sexuales, expresado a través de un estilo pródigo en tomas agudas, densos primeros planos y súbitos golpes musicales”⁷

A lo largo de su filmografía Torre Nilsson, al margen de sus obras de carácter folclórico y algunas adaptaciones literarias, ocupó al amor como foco de conflicto y a los jóvenes en posición de revelarse contra la decadencia de sus padres. En *“La terraza”* (1962), película que sucede prácticamente en un solo escenario: una terraza de un edificio de Buenos Aires, un grupo chicas y muchachos (ricos, pobres, liberales, "machitos", afeminados, rebeldes) hacen del lugar una especie de mundo privado y amenazan a los adultos con matarse si les quitan su terraza, los jóvenes encuentran su lugar de expresión, hasta uno de ellos parece admitir su homosexualidad y no escatiman en cambiarse las parejas. Torre Nilsson exploró el deseo como ningún otro cineasta lo había echo antes en la argentina, inauguró un cine de autor, auténtico, de temas claves en la sociedad argentina. La decadencia, preferentemente moral, de la oligarquía, el peso muerto del pasado, el trauma de las primeras relaciones sexuales (para los adolescentes), con un estilo propio y coincidente con las nuevas estéticas europeas, la Nouvelle Vogue y el neorrealismo Italiano. Pretendiente de un cine realista y

⁷ El cine de Leopoldo Torre Nilsson. Alfredo Marino www.hamalweb.com.ar/nilsson

representativo de la actualidad. No es extraño que al mencionar sus influencias Lucrecia Martel lo reconozca: “porque es un director argentino que retrató la clase media alta”.

El amor y la miseria

Siguiendo la línea de un cine más cercano a las realidades de las problemáticas cotidianas, esto es, más integrado a la realidad histórica social, con intentos por retratar la fisonomía nacional y desde un respeto a los valores populares, encontramos en la década del 30 a algunos herederos de los objetivos de José Agustín Ferreyra. Entre ellos se destacan Leopoldo Torres Ríos y Mario Soffici. Este último debutó en 1935 con “*El alma del bandoneón*”, con libertad Lamarque como protagonista. Un melodrama con tangos que retrataba la vida pobre de un muchacho que llega a la ciudad de Buenos Aires a estudiar pero se desvía hacia el tango en donde se enamora de una muchacha cantora. La pareja pasa por enormes sacrificios y renunciamento y debe atravesar, entre otros trances dramáticos, la muerte de una hijita de dos años y medio y el asedio de un ex novio de la protagonista, un villano que quiere ponerse serio pero no puede, al menos visto desde las perspectiva actual. La película tiene música de Enrique Santos Discépolo y en ella se escucha por primera vez el tango “Cambalache”. Hay cierta reminiscencia expresionista sobre los decorados y los rostros de Libertad Lamarque y Santiago Arrieta que demostró que Soffici era buen espectador de cine, especialmente de cine alemán. Si bien sigue la línea de Ferreyra, se diferenciaba de este por su planificación a la hora de filmar. “Lo guiaba la voluntad de indagar en temas nacionales con un gran respeto hacia los valores culturales, evitando fáciles esquematismos.”⁸ Entre sus films más trascendentes se encuentran “*Viento norte*” (1937), un drama rural ambientado en la época de las conquistas del territorio nacional, lleno de conflictos sociales y humanos; Lo continúa “*Kilometro III*” (1938) que aborda la explotación de los trabajadores rurales a manos de los acopiadores y tenía una postura crítica hacia el manejo de los ferrocarriles. Para Octavio Getino, la producción más importante de Soffici fue “*Prisioneros de la tierra*”. “Abierta denuncia de la explotación inhumana en los

⁸ Idem 2

verbatales, a la cual se agrega la propia naturaleza como un protagonista más del drama.”⁹

Soffici tenía una abierta mirada hacia el progreso de nuestro cine, no se limitaba simplemente a que el cine fuere un atractivo de diversión para el público y entendía que era necesario hacer un cine de carácter nacional. En palabras del mismo Soffici: “Hace falta que el cine se renueve. De adentro hacia fuera. Estamos equivocados si dejamos advenir hacia nosotros modalidades, formas o estilos, que puedan pasar por nuestros. Si no tenemos nada que decir, convengamos en que es mejor no decirlo. Un silencio prudente vale más que una manifestación ostentosa e insincera.”¹⁰

En 1936 hizo, su aparición Luis Cesar Amadori. Hombre relacionado con el teatro desde su adolescencia. Su cine también estuvo vinculado a temáticas populares pero con un carácter menos crítico que el de Soffici. Por su carrera en el teatro estuvo muy cercano al Star System. El primer período de Amadori estuvo inclinado hacia el costado social y en alguna medida crítico, con su retrato de los marginados que buscaban una ubicación en la sociedad, sin encontrarla porque la conciencia final de su propia condición los hacía volver la espalda a cualquier proyecto de búsqueda de comprensión. Finalmente eligió para sus argumentos personajes de otra esfera social.

Torres Rios es otro gran realizador que aparece en la década del 30. A diferencia de Soffici se aboco más al trazado urbano y a los conflictos de la ciudad. Torres Ríos evocaba la vida familiar, sus conflictos mínimos y el profundo sentimiento que anidaba en personajes callados, de incontable hondura. Su obra más trascendente, aunque en su época muy poco valorada, fue *“La vuelta al nido”*. Los celos y la infidelidad y el autoritarismo son los temas de esta historia, en la que un trabajador administrativo, que poco se ocupa de su mujer, se enferma de celos de su mujer que le hace creer que lo engaña.

Al inicio de la década del 40 el cine nacional era el líder el mercado hispanohablante por sobre México que lo secundaba. El empresariado nacional se había beneficiado con cuantiosas sumas. Pero ese crecimiento no se daba en toda la cadena de producción cinematográfica. La mayoría de las ganancias estaban en la distribución y en la comercialización de y no en el sector productor industrial de Films. “Carentes de visión realmente empresarial, los inversores capitalistas en materia de producción, se

⁹ Idem 3

¹⁰ Idem 3

preocupaban más por la utilidad inmediata que por la construcción de bases estructurales para un efectivo desarrollo. Con una suicida improvisación los rectores de la industria entregaban sus Films a precio fijo, por lo cual las mayores ganancias producidas por los eventuales éxitos de público quedaban en manos de los distribuidores. Los capitales invertidos se veían así sometidos a planes limitados, de corto plazo. Sin planificación adecuada, sin capitales propios y estables que debían asegurarse con canales propios de distribución, los ejes de la industria estaban en manos de numerosos intermediarios que absorbían la mayor parte de los beneficios de boletería. Dentro de este mecanismo, los productores quedaron gradualmente en manos de estos intermediarios...”¹¹

A la baja cantidad de películas producidas en el país se le sumaba una crisis de carácter identitario. Los fastuosos estudios estaban desinteresados en un cine de identidad nacional y buscaban el bajo costo en las producciones. La industria cinematográfica sustituyó los escenarios naturales por los ambientes generados en los estudios. La representación de famosas obras literarias, clásicas de la literatura universal, como “Madame de Bovary”, tenían como destinatario al público de clase media. Se inició un traslado de obras de Tolstoi, Ibsen, Flaubert, Wilde, etc. Representado por actores nuestros, pero que trataban de imitar en vez de interpretar. Los protagonistas debían poseer los rasgos de aquellos a quienes pretendían imitar, es decir, los correspondientes al modelo eurocéntrico, reservándose para la fisonomía mestiza o acriollada los papeles secundarios, los roles de personajes cómicos o “malos” o, por último la agotadora labor de la caracterización y el maquillaje”¹²

El cine de carácter más popular resurgiría con la llegada del Peronismo en 1946 y la ley 12.999 dictada en agosto de 1947 sería de gran ayuda para proteger la industria cinematográfica nacional. Instaura la obligación de pasar películas argentinas en todos los cines del país. La proporción iba de los films nacionales exhibidos por cada sala iba de acuerdo con la ubicación de la sala y la capacidad de espectadores. Las salas céntricas de mayor capacidad y las del segundo grupo debían exhibir una película argentina por mes, como mínimo, durante una semana, y con un sábado y domingo incluidos. Las otras de la Capital y del interior del país tenían que presentar películas argentinas de largometraje durante dos semanas como mínimo cada cinco, con dos

¹¹ Idem. 2

¹² Idem 3

sábados y domingos incluidos. Establecía también los porcentajes que los exhibidores debían pagar a los productores y distribuidores y las sanciones correspondientes, en caso de incumplimiento, que serían aplicadas por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. Los productores no necesitaban incluso que las películas llegaran a interesar a alguien; el proteccionismo era tal, que muchas veces la inversión quedaba asegurada antes de que se estrenara.

Si se quiere, esta ley fue la antecesora de la ley de cine dictada en 1995 y que posibilitó la apertura a posibilidades para nuevos cineastas. Pero a diferencia de lo ocurrido durante la década de los 90, no se promovió la aparición de una nueva corriente de cineastas. Habría que esperar casi una década para que aparecieran aires renovadores.

El cine de carácter social tuvo en Leonardo Favio un realizador realista y sensible al imaginario colectivo de las clases populares. Con *Este es el romance de Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza.... y unas pocas cosas más*, no hay duda que es el título más largo de la historia del cine argentino, Favio demuestra ser un realizador sensible que retrata la vida de personajes sumidos en la miseria y las carencias materiales y afectivas. Con esta película su estilo se va asentando y no deja de estar ausente la temática social. Con *Crónica de un niño solo* (1965) ya lo había demostrado contando parte de su niñez huérfana y desvalida. La primera película de Favio incursiona en la infancia marginal, la que se desarrolla entre la villa miseria y el reformatorio, la que convive con el burdel y con la patota.

La trama de "*Este es el romance del Aniceto y la Francisca...*" es sencilla: Es la historia de una seducción y enamoramiento entre dos personas de pueblo, en la provincia de Mendoza: el Aniceto (Luppi) y la Francisca (Elsa Daniel), una chica "decente" y dulce, "la santita" del Aniceto. Pero el Aniceto también seduce a Lucía (María Vaner), apasionada, sexual, "la putita" del Aniceto. Las dos mujeres se enfrentarán como en una riña de gallos (el Aniceto es gallero). Cuando el romance se rompe, el Aniceto comienza a darse cuenta de lo que perdió. La historia termina en una tragedia para Aniceto que al quedar trunco su romance con Francisca, vende su gallo, lo último que le queda en su precario rancho. Y tras querer recuperarlo muere de un escopetazo en la mitad de la noche.

Ambas películas retratan una realidad de ausencias afectivas, tanto en el niño como en Aniceto no tienen familia en donde apoyarse cuando están solos. El niño es encerrado en un reformatorio en donde se lo castiga y donde debe aprender a subsistir con códigos de respeto entre sus amigos. Mientras que Aniceto ya no encuentra motivos por los cuales luchar. Su motivo era Francisca pero la pierde ante la tentación y cuando ya comprende es demasiado tarde.

El cine argentino se caracterizó por formular historias de amor de profundas significaciones sociales. Si bien tenemos una basta producción de cine recurrente a imitar formatos y contenidos clásicos para el entretenimiento, también poseemos una larga lista de títulos que han sabido condensar el imaginario popular y expresar las subjetividades propias de cada época. Los procesos autoritarios de gobierno, la adopción de modelos económicos y sistemas de distribución desiguales se han visto representados en narraciones felices e infelices de fuerte identificación en el público.

La subjetividad emerge en todos los planos. Cada realizador, sobre todo los que hicieron un cine genuino y realista, ha dejado su interpretación de la realidad a través de los recursos formales, que han madurado en el cine argentino a lo largo de su historia. Al mismo tiempo los personajes de sus historias se permitieron cuestionar y defender al amor, los afectos y la institución familiar.

2. Sobre el Nuevo cine Argentino

Dos legados diferentes.

Diferenciar a una película como perteneciente al “Nuevo cine argentino” supone que en ella hay cierta distancia estética con respecto al resto de la filmografía argentina, sobre todo la de la década del 80’ y el cine más cercano al telefilm que llenaba las salas con las figuras de las telenovelas a principios de la década del 90’. La etiqueta, puesta y aceptada por la crítica mundial, admite un quiebre estético, una renovación y si se quiere, cierta experimentación de las formas tradicionales de la poética del cine clásico. Cuando se habla de nuevo cine, por lo general, se lo hace marcando y resaltando diferencias con un determinado estado de la cinematografía anterior. Para los nuevos cineastas de los 90, formados en las universidades e institutos de cine, la posición con respecto al cine de su década pasada era de rechazo. Ni Rejtman, ni Trapero, ni Martel creían en que el cine se debía hacer con actuaciones superexpresivas, teatralizadas y costumbristas. No pretendían poner delante del espectador elementos alegóricos que le marquen que pensar o con que identificarse, qué está bien o qué está mal. El cine de los 80 intentaba dejarle al espectador la tranquilidad de que alguien pensaba igual que él. En el cine de Adolfo Aristarain es recurrente la bajada de línea y el discurso moralizante. A menudo ese papel lo ha encarnado Federico Luppi en *El arreglo* (1983) de Fernando Ayala, *Tiempo de revancha* (1981) de Aristarain, en *Lugares Comunes* (1991) también de Aristarain. En *El amor es una mujer gorda* (1987) el director Alejandro Agresti había atravesado ciertas barreras clásicas que el cine de la apertura democrática no se proponía romper, pero el personaje principal de la película no para de denunciar y de indicar como el sistema lo oprime y lo desplaza. Era una cinematografía hecha por los cineastas sobrevivientes de la década del 70, pretendía contar y denunciar la realidad actual y el pasado oscuro que seguía latente. Pero los jóvenes directores que empezaban a ganar los primeros concursos de cortos en la década del 90, se rehusaron a seguir con los procedimientos y esquemas del cine argentino que les precedió. Cada director eligió su propio camino para contar

sus inquietudes y la diversidad temática fue cuantiosa. Gonzalo Aguilar en su ensayo *Otros Mundos*, expone dos grandes rechazos en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (que hacer) y a la identitaria (cómo somos). “Antes que un mensaje a descifrar, estas películas nos entregan un mundo: un lenguaje, un clima, unos personajes...un trazo. Un trazo que no responde a preguntas formuladas insistentemente de antemano sino que bosqueja sus propios interrogantes.”¹³ En el NCA se abre juego a la interpretación, no existen los personajes que ponen el eje moral de la historia, ni le indican al espectador donde pararse. Hay un marcado desinterés por los discursivo y la bajada de línea. “Uno filma en un lugar, en una realidad concreta de la cual se nutre su cine, y no me interesaba lo discursivo, lo artificial, lo pretencioso, lo falsamente político o lo ideológico. Y no se hacían, a principios de los ’90, películas en las que la historia misma contara algo; se buscaba decir algo adosado a la película. Nunca era la misma cosa el discurso del director que el de la película, iban por carriles divergentes”, decía Martín Rejtman en una entrevista, en referencia a *Rapado*.

Gonzalo Aguilar habla de “ausencia de exterioridad” en los guiones del NCA. Es decir que dentro del guión no hay lugar para que alguien o algo se pare a juzgar a los personajes, estos parecen moverse con libertad en su propio mundo que no es atravesado por un personaje o una situación que venga a explicarlos. *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero no es una película que pretende juzgar a la policía. Hay un trabajo con esa realidad que se vive en una comisaría y dentro del cuerpo de cadetes, pero en ningún momento nadie intenta cambiar las cosas ni hay un final que juzgue el accionar de la bonaerense. Los finales son abiertos, ambiguos, sin conclusiones ni premios y triunfos para los personajes principales. En cambio, en *La historia oficial* (1986) de Luis Puenzo, el personaje de Norma Aleandro tiene una evolución a lo largo del filme que remite a la sociedad argentina que empezaba a abrir los ojos a finales de 1982. Hacia el final ella admite que su hija es robada a una pareja de desaparecidos y encuentra a la abuela que buscaba a su hija y se la entrega, desafiando el poder de su marido.

Los títulos son otro aspecto a diferenciar. Mientras que en los 80 eran resonantes e invitaban al espectador de antemano con un nombre que traducía el mensaje del filme (*Tiempo de revancha*, 1981, *La historia oficial*, 1985, *Señora de nadie*, 1982, *El rigor del*

¹³ Aguilar, Gonzalo. *Otros Mundos*. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. 2006. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor

destino, 1985, Después de la tormenta, 1991, El exilio de Gardel, 1986), para los jóvenes cineastas el título funciona como un elemento de incógnita, pero de todas maneras determinante para la comprensión del filme (*Los guantes mágicos, 2003, Nadar solo, 2003, La libertad, 2001, Caja negra, 2001, Los muertos, 2004, La ciénaga, 2000, La niña santa, 2004, Silvia Prieto, 1998*).

Distinta fue la relación trazada con el cine de la generación del 60, también llamado “Nuevo cine argentino” en esos años. Aquella generación había empezado un proceso de modernización del cine nacional. Trayendo a nuestra cinematografía las influencias de la nueva ola francesa y el neorrealismo italiano, pero aquella generación fue interrumpida en su proceso de crecimiento por el terrorismo de estado. La generación del 90 parece darle continuidad a ese proceso luego de que en la década post dictadura se hagan las denuncias y la redención que la sociedad necesitaba. Además, muchos de estos jóvenes, no sólo los directores, sino también técnicos y productores, fueron formados en las universidades de cine que tenían como profesores a aquellos que incursionaron con la cámara tres décadas atrás.

Las diferencias entre uno y otro son muchísimas, primero porque los cineastas de los 60 formaban parte de grupos y cineclubes en donde aunaban ideas y tópicos comunes. El NCA de los 90 en cambio carece de manifiestos y organizaciones, se caracteriza más por la dispersión de las tendencias. Una gran diferencia es que esta última generación contó con el apoyo institucional para desarrollarse, durante la otra, con las leyes vigentes entonces, la calificación que le daba el Instituto nacional de Cine era vital para que una película pudiera recuperar los gastos de producción. La calificación A garantizaba al film la exhibición y el acceso a créditos, mientras que la B condenaba a un filme al fracaso ya que no comprendía la exhibición obligatoria. Los realizadores más ligados a la industria eran quienes comandaban el INC y los directores de aquel nuevo cine (David Kohon, Rodolfo Khun Lautaro Murua, Manuel Antin, Enrique Dawie, José Martínez Suarez) nunca tuvieron inserción en el INC sino hasta iniciada la apertura democrática. “Sin embargo, en ambos prevalece la idea del cine y una moral de la imagen en partes semejantes; así como una afirmación del cine con el presente, a la vez que una oposición al cine de décadas anteriores. Esto ubica al cine contemporáneo en la línea de aquel proyecto moderno, cuyo término, en efecto, viene a tener lugar más de dos décadas después de su interrupción brutal por parte del terrorismo de Estado de mediados de los setenta...Una asunción desapercibida, históricamente

sobredeterminada, permite esa continuidad, aun cuando ésta no sea una operación consiente de los cineastas, y aun cuando sea otro el modo de relacionarse con el presente.”¹⁴

Cuando en 1992 “Tango Feroz” batía records de espectadores, Martin Rejtman presentaba, en una co-producción holandesa, “Rapado”, un film en blanco y negro en donde un adolescente es robado y quiere robar una motocicleta antes de que termine la noche. La película presentaba diálogos sin artificios ni adornos costumbristas. Fue el puntapié inicial para que en la Argentina se empiece a hacer otro cine. Así lo ve Pablo Suárez, un crítico de cine para el Buenos Aires Herald y miembro de FIPRESCI (*Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica*) Argentina: “[Rapado, es] el primer largometraje que demostró que otro tipo de cine era posible en Argentina, uno capaz de empujar los límites. Rapado fue un absoluto oasis en una tierra plagada de películas con narrativas agonizantes, sin profundidad ni inspiración genuina, y aun así subsidiadas por el Estado en favor del status quo.”¹⁵

Con respecto al cine hegemónico de esos años. No tanto desde la poética sino desde el modo de producción de la película que desde el principio una cuenta con un arsenal técnico y de planificación en el que no se escapan detalles, mientras que en la otra filmar se convierte en una aventura. Fue el caso también de “*Picado Fino*” (1993), otro de los films que se los reconoce como precursores del NCA. Esteban Sapir, su director, quien había trabajado para Adrián Suar (fue el iluminador de la película de la productora Pol-ka, “Cohen vs Rossi”, 1998), filmo de modo casi amateur y sin ningún crédito oficial. “No filmé Picado fino pensando en estrenarla; la encaré como un ensayo”, dijo Sapir en una entrevista al diario página 12.

A menudo al NCA se lo reconoce por cuestiones estéticas. El registro documental, la cámara en mano, la duración de los planos, la ausencia o la disminución de la utilización del plano-contraplano, el realismo en los diálogos, etc. Pero el fenómeno no supone que haya un programa estético común. ¿Qué comparten “*Mundo Grua*” 1999 con “*Silvia Prieto*” o “*La ciénaga*” para que se las considere del mismo movimiento? ¿Acaso las diferencias estilísticas son las que los unen en algo común? El crítico y ensayista Gonzalo Aguilar ubica en el NCA no sólo las cuestiones de ruptura

¹⁴ Bernini, Emilio. Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo. Kilometro 111

¹⁵ Suárez, Pablo. New Argentine Cinema: Themes, Auteurs and Trends of Innovation, (Ediciones Tatanka, 2002).

poética y estilistas; ve en las condiciones de producción una característica compartida. “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 representan algo semejante. Pero quien quiere imponer esta perspectiva estética olvida que en el arte, y más en el cine, estos criterios no son los únicos válidos. Los aspectos estéticos del cine no necesariamente son más importantes que las cuestiones de producción o de orden cultural” (Aguilar, 2006)¹⁶ El NCA es un régimen creativo diferente del que estaba acostumbrado el cine en nuestro país que permitió la producción más grande de films desde la época de oro de los años 30’. La formación académica, el acceso a la tecnología, un cuerpo legal que protegía a la endeble industria cinematográfica nacional y la participación del INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales) como regulador de la actividad y como puerta de entrada de los jóvenes directores, harían, de una década en la que el neoliberalismo cambiaba y llenaba de incertidumbre la vida de los argentinos, el tiempo de manifestación creativa más próspero que vivió nuestro cine.

Para entender el fenómeno del NCA debemos hacer una análisis integral de del contexto que llevo a tal situación. Raymond Williams descree y critica ferozmente la categorización y generalización con que se quiere encasillar a las obras de arte en movimientos y géneros, pero sostiene que “ primero, existen relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades y períodos en que se originaron o practicaron; segundo que existen indudables continuidades de las formas literarias entre – y más allá de- las sociedades y los períodos en que mantienen tales relaciones.”¹⁷. Porque como ya sabemos, el NCA no es una simple categorización o nucleamiento de directores nuevos. No surge de la noche a la mañana y tiene integraciones del pasado que se ven en el presente. Analizaré desde la década del 80’ para ver cómo se conforma el contexto en el que se llega a la posibilidad de que haya otro cine en Nuestro País.

¹⁶ Aguilar, Gonzalo. Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. 2006. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor

¹⁷ Williams, Raymond. Marxismo y Literatura. Ediciones Península. 1997

Los años 80'

Entre 1976 y 1980 la industria de la cinematografía había sufrido no sólo una desmantelación material, con un promedio de sólo 20 películas entre 1976 y 1979, sino que también lo era en el plano cultural. Comparado con otras épocas de crisis en la industria no son datos que alarmen. Pero quizás el mayor daño estaba en el plano social del cine. El acceso cultural del pueblo al cine fue vedado. El precio de las entradas fue elevado a un costo que sólo a las clases medias y altas les permitía asistir. Se trataba de desviar el consumo cultural de las grandes masas hacia la televisión, plenamente controlada por las Fuerzas Armadas y los empresarios beneficiados por la dictadura.

La alianza de fuerzas militares y civiles consideró que no era suficiente cambiar las leyes y se propuso organizar un sistema represivo a través de la violencia terrorista tanto desde las instituciones públicas, como desde estructuras clandestinas creadas por el propio Estado, para hacer más eficientes la “lucha antisubversiva”. Con la finalidad de evitar cualquier tipo de resistencia, las Fuerzas Armadas eliminaron a las organizaciones guerrilleras y al sindicalismo combativo, persiguieron a la mayoría de las organizaciones populares neutralizándolas y obtuvieron el consenso de algunos sectores sociales con intereses particulares.

Una importante cantidad de productores, realizadores, actores, técnicos y críticos estuvieron impedidos de trabajar en nuestro país. Muchos de ellos se vieron obligados a continuar sus actividades en el exterior, amenazados de muerte, integraban las “listas negras” y sufrían la censura. Gerardo Vallejo, Humberto Rios, Rodolfo Kuhn, Fernando Solanas, Lautaro Murua y Leopoldo Torre Nilsson tuvieron que irse porque estaban amenazados de muerte o no podían realizar las películas que querían. Otros fueron desaparecidos o asesinados como Raymundo Gleyzer, Pablo Szir y Enrique Juarez.

La industria cinematográfica sufría una demolición por parte del proceso que sólo adjudicaba beneficios económicos a aquellas productoras que supieron acomodarse con el gobierno de facto. También fueron beneficiadas las empresas de distribución extranjeras como la Motion Picture Export Association que vio un alza del 60% en sus ingresos en tan sólo un año. La paralización de la industria dejaba sin trabajo numerosos técnicos y profesionales y a pequeños empresarios sin ganas de invertir.

Para principios de la década del 80' los brotes inflacionarios y, con ello, el costo elevado de las entradas al cine dejaba a los exhibidores y distribuidores cinematográficos en las puertas de una nueva crisis que ahora los involucraba de lleno. En 1982 se produjeron en Argentina tan solo 17 películas. Sin embargo algunos de los films estrenados ese año parecían reclamar un cambio. Octavio Getino, en su libro "Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable" llama al capítulo que le dedica a esta etapa post dictadura "La voluntad de cambio". Son los años en que algunos cineastas empiezan a filmar nuevamente como David José Kohon que en 1981 filmó "*El agujero en la pared*". El caso también de Fernando Ayala con "*Plata dulce*", en una clara alusión a la situación financiera que vivían con alegría algunos sectores dedicados a la especulación financiera. Hay que destacar también la valentía de Adolfo Aristarain con "Tiempo de revancha" que en 1980 llevó a la pantalla una historia con una alegoría a la situación de violencia que vivía el país.

La producción fue escasa, pero algunos títulos dejaban en claro la "voluntad de cambio" y de expresar los problemas vividos en el país que podían escapar a la censura. Claro que para el tratamiento de otros temas y denuncias había que esperar unos años más a que la dictadura se viera derrotada ante el pueblo.

El cine de la democracia

El cine de la década del 80', y más aún el de los años posteriores a la asunción de Raul Alfonsín como presidente, se caracteriza por su alegoría a las cuestiones vividas en su presente que devienen de un pasado terrorífico. Las películas sobre el exilio, la tortura, los desaparecidos, la devastación de la industria y los problemas económicos devenidos por las políticas liberales aplicadas, aparecieron como catalizadores de los reclamos que la sociedad argentina tenía.

Un trazo importante que encuentra el ensayista Gonzalo Aguilar es que el NCA trata de evitar las narraciones alegóricas. Todo lo contrario parece ser el cine argentino de la década del 80'. "*El Arreglo*" (1983) de Fernando Ayala y "*La República Perdida*" (1984), representaron una visión documental de los últimos cincuenta años de la vida política del país formulada desde el radicalismo. Sirvió para recuperar parte de la historia manipulada o silenciada. Uno de los objetivos del gobierno de Raul Alfonsín para afianzar la democracia, apuntaba fundamentalmente al ámbito cultural. Nombró a

importantes figuras a cargo de las áreas culturales de su gobierno y a los directores Manuel Antin y Ricardo Wulicher a cargo de la dirección y vice-dirección del Instituto nacional de Cine (INC).

Aprovechando esta situación los cineastas presionaron para introducir cambios en las políticas que regían la actividad. Se votó en el Congreso la ley 23.052 que derogó a la antigua ley N° 18019 y en su Ente de Calificación cinematográfica (vigente desde 1968). Esta nueva norma estableció la abolición de la censura cinematográfica que durante casi 30 años había coartado la libertad del público y la creatividad de los autores. A raíz de la sanción de esta ley, el historiador demócrata José Miguel Couselo fue puesto al frente de la comisión calificadora de películas.

En este marco la actividad cinematográfica intentaba volver a afirmarse sobre las bases de mayor libertad de expresión. Gracias a la abolición de la censura algunas películas restringidas por el gobierno militar pudieron ser exhibidas. Es el caso de *“Los hijos de Fierro”* de Fernando Solanas.

Los nuevos funcionarios del INC dieron a conocer los libros a los cuales se les adjudicaban los primeros créditos. Entre ellos *“La historia oficial”*, *“Los chicos de la guerra”* (1984), *“Cuarteles de invierno”* (1984). Era evidente que entre los realizadores estaba presente la inquietud de resolver y contarle al mundo nuestro pasado reciente. La política del Radicalismo no serviría para promover el desarrollo industrial del cine, pero el enfoque culturalista que quería dar el gobierno, para dar una imagen progresista de la argentina al mundo, servía para que el cine salga de su letargo. La repercusión internacional llevó al cine argentino a obtener entre 150 y 200 premios entre 1984 y 1988.

Los años del proceso afectaron fuertemente la situación económica y política del país, pero más los valores de la población y su cultura. Es la principal causa de la producción de numerosos films relacionados con los recuerdos, pero que rehusaron trabajar con la memoria y la toma de conciencia. *“Los chicos de la guerra”* de Bébé Kamin, un drama bélico que evoca la Guerra de las Malvinas y se centra en las historias de tres jóvenes de distintas clases sociales, desde sus propias infancias hasta los traumáticos regresos del conflicto bélico, fue el primer film argentino de ficción sobre la guerra de Malvinas. *“Cuarteles de invierno”* de Lautaro Murúa es una metáfora de la realidad argentina de los años '70, que habla de un boxeador en decadencia y un cantor que se encuentran en un pueblo del interior y establecen una fuerte amistad, cuando los

militares preparan un festival y necesitan de la ayuda de estos. Dos producciones se destacan por el gran caudal de público que concurrió a verlas. “*Camila*” (1984) y “*La historia oficial*” (1985). Ésta última dirigida por Luis Puenzo fue una especie de necesidad del pueblo argentino. “La historia oficial ofreció la posibilidad de acceder de pronto al conocimiento de lo sucedido y también, a una serena redención. En esa resistencia a la des-memoria, todos podían reencontrarse, mirándose sin culpas a los ojos. Con los personajes de la película, se estableció así una cómplice circularidad cognoscitiva.”¹⁸ También fue estrenada “*La noche de los lápices*” de Héctor Olivera en 1986. Que intentaba reconstruir el trágico episodio de los estudiantes secuestrados y asesinados en La Plata. El pasado reciente también fue revisado por Fernando Solanas en dos producciones: “*Tangos, el exilio de Gardel*” y “*Sur*”. En sus propias palabras: “El exilio de Gardel es el exilio del alma argentina, es el exilio del pueblo con sus dos brazos: el interno, de los más, los que se quedaron, de los que tuvieron que adaptarse a una situación de país ocupado. Y el brazo externo, de los que se fueron, que contrainformaron e impidieron que la dictadura tuviera un frente externo consolidado. Pero mi película no es solo una película sobre el exilio, es una historia de ficción, de amor y de creación” En *Sur* los conceptos serían similares. Es una historia de amor de una mujer que espera a su esposo y padre de su hijo que sale de la cárcel. También una historia de amor por un país. Es la historia de un regreso. *Sur*, es un homenaje a todos los que, como el personaje tartamudo, supieron decir NO. Gerardo Vallejos (ex integrante del Cine de Liberación) realizó en 1984 “*El rigor del destino*”. Marcó la continuidad del pensamiento del autor, la tensión entre lo viejo y lo nuevo de la sociedad, entre la angustia y la impotencia, para muchos un cine tildado para militantes. Eduardo Mignogna estrenó “*Evita, quien quiera oír que oiga*” (1984), con el claro objetivo de movilizar las emociones más que hacer un revisionismo histórico. Esta misma mirada emotiva mostró Miguel Pereira al hacer “*La deuda interna*” (coproducción del cine jujeño con una productora de Londres) con una exaltación del antihéroe en una narrativa post neorrealista donde los protagonistas no accionan, no dicen... La temática en la que versa es la marginalidad planteada desde la etnicidad relacionada con un grupo de pobladores jujeños y desde el olvido, con los combatientes de Malvinas.

¹⁸ Getino, Octavio. Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable. 2005. Buenos Aires. CICCUS

La disposición favorable del INC para evaluar proyectos que contuvieran mayores inquietudes temáticas o narrativas y que permitieran una proyección internacional del país, estimuló la aparición de nuevos aspirantes a la realización filmica. La mayor parte de los directores-productores que se acercaron en este período al Instituto Nacional de Cine con guiones de su autoría, aspiraban a algo más que al sólo éxito comercial. Los movía un interés por la calidad artística y el reconocimiento cultural. Para la mayoría de los directores productores era un bien cultural necesario de ser jerarquizado y reconocido por el establishment de la cultura y del propio cine.

Es importante señalar que también se abrió lugar para nuevos directores y realizadores. Como Carlos Sorín que en 1985 estrenó *“La película del rey”*. El autor narra la travesía de alguien que, queriendo alcanzar el poder, ya desde el comienzo está destinado al fracaso. En 1985 Guillermo Polaco realizó *“Diapasón”* y en 1986 *“En el nombre del hijo”*, dos films que revelan un mundo sexual tortuoso y perverso. En el cine testimonial se han destacado, entre otros, Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, quienes indagaron temáticas sociales a través de documentales. En 1985 conformaron *“Cine Ojo”* un grupo de militantes, con vinculación a organismos sociales nacionales y a instituciones europeas que apoyaban esa labor. Su enfoque de la narrativa testimonial se legitimó también en el plano teórico con la incorporación de ideas de documentalistas locales y de otros países.

En el campo del cortometraje apareció un número significativo de jóvenes realizadores, autodidácticas o egresados de escuelas de cine que produjeron films con enfoques de carácter antropológico social o político, entre ellos *“Cabecita Negra”* (1984) de Gustavo Postiglione, *“No al punto final”* (1986) y *“Memoria y homenaje a la noche del 16 de septiembre de 1976”* (1986) de Carlos Vallina, entre otros. A esto deben sumarse las primeras experiencias de jóvenes realizadores e instituciones diversas con fines educativos, sociales, de contra información o simplemente de experimentación audiovisual.

La ley 23.052 comenzó a aplicarse en el '87, el mismo año en que se inicia la TV por cable, con el aumento de la emisión de películas y la complicación para calificarlas debido a su llegada por vía satélite. Tras la resolución 869/6, el INC aceptó una propuesta realizada por el sector privado y estableció normas para la calificación de las producciones emitidos por esa vía.

Durante la gestión de Manuel Antín en el INC se desarrollaron algunas líneas de producción tradicionales en la historia del cine:

*Cine comercial: mayor rentabilidad con el menor esfuerzo productivo y creativo. *Cine de calidad: interesado en elevar simultáneamente el nivel estético y técnico de la producción, según las características del mercado, atento a la crítica especializada nacional o internacional. El financiamiento se repartía casi igual entre el mercado y las ayudas del INCAA.

*Cine de autor: había sido inexistente en la época del proceso, con menor interés que el anterior por el mercado, aunque confundido a veces con él por sus inquietudes conceptuales o formales, estimulado por la política culturalista del Estado, con el fin de obtener el reconocimiento de la crítica local e internacional.

Terminada la censura formal, creció el interés de los productores tradicionales por los temas que no se habían podido abordar durante la dictadura. Política, humor grueso, sexo, droga y violencia, fueron los temas que más interesaron a los empresarios. (Clasificación realizada por Octavio Gettino en “Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable”)

Al margen de los problemas en el plano económico y social que empezaba a tener el plan de gobierno de Alfonsín, el plan Austral no estaba dando los resultados esperados y una fuerte puja crecía desde los sectores sindicales y empresariales, el cine fue representado por 130 títulos estrenados, a los que se sumaron 20 películas que quedaron inconclusas o carentes de salas de estreno.

En el mes de mayo de 1989 el Poder Ejecutivo Nacional declaró el estado de sitio por 30 días en todo el país debido a los saqueos producidos especialmente en la ciudad de Rosario. En su mayoría fueron víctimas los supermercados, tanto de Rosario como del Gran Buenos Aires. Fue controlada la situación por las fuerzas de seguridad, con el terrible saldo de 6 víctimas fatales.

Mientras la televisión transmitía los trágicos hechos que atentaban contra una democracia incipiente, desde el cine, el apelar a la memoria representaba un hecho altamente meritorio sobre todo en una sociedad donde muchos de sus integrantes, por acción o por omisión habían sido cómplices de los crímenes cometidos. Apareció también la necesidad de tratar con enfoque personalizado, la memoria y las secuelas del proceso.

La mayor parte del público igual prefería en esa etapa otros mensajes, como los brindados desde el humor y el costumbrismo de Enrique Carreras o Hugo Sofovich. Otros cineastas produjeron la mayor parte de los títulos más importantes, abordando la realidad desde enfoques completamente distintos pero cohesionados desde la insatisfacción y la voluntad de cambio en la manera de contar.

Final y cambio.

Al margen de las distintas visiones empresariales, ideológicas y estéticas, la línea de un “cine de calidad” o “de autor” comenzó a perder su público a partir de 1986, pese a contar con un amplio bagaje de premios y reconocimientos internacionales.

La sobreabundancia de pretensiones autorales que miraban más los festivales internacionales que al público local, llevó a la precedencia de la producción extranjera y de títulos nacionales pasatistas. A esto se agregó el cierre de numerosas salas y la disminución de espectadores en todo el país.

En 1986, los títulos locales de mayor éxito fueron “*Los colimbas se divierten*” (1986) y “*Rambito y Rambón*” (1986), ambas de Enrique Carreras. En 1987 las dos películas argentinas que más interesaron fueron “*Ico, el caballito valiente*” (1987) y “*Hombre mirando al sudeste*” (1987) de Eliseo Subiela. Una franja significativa del público estaba dejando de concurrir a las salas, en particular cuando eran proyectados títulos nacionales. La sociedad argentina apaleada por un contexto socioeconómico difícil y crítico, parecía divorciarse de su cine.

Numerosas películas habían sido beneficiadas con créditos y muchas debieron interrumpirse en las etapas de producción o de montaje. Los autores noveles y quienes llevaban años intentando sentar las bases de un proyecto industrial fueron igualados por el INC en cuanto al tipo de derechos. Las dificultades obvias para convertir a corto plazo al autor de la obra cinematográfica en el fabricante y vendedor de la película, convirtieron a decenas de directores productores en deudores morosos del organismo. Las recaudaciones del INC habían bajado en 1988, lo que obligó al Estado a triplicar su porcentaje de participación, vía recursos del Tesoro Público, para compensar la caída y preservar un área considerada vital para su política. En el sector de la exhibición, los

empresarios volvían a reclamar aumentos en el precio de las entradas, justificándose con la elevación de los gastos del servicio y el menor número de espectadores. La acentuación de la crisis junto con el menor interés del público por el cine nacional y el auge del video hogareño habían contribuido a reducir a la mitad el número de salas en apenas ocho años.

Pese a los conflictos, uno de los méritos que sin duda tuvo la política del radicalismo en el cine fueron: la eliminación de la censura, la “oxigenación” temática y estética de la producción, la promoción de nuevos productores directores, y la publicación internacional de la imagen del cine argentino.

El 14 de mayo de 1989, sin haber concluido aún el período del mandato radical, se efectuaron las elecciones de presidente de la Nación, legisladores nacionales y provinciales y concejales. El candidato Carlos Menem triunfó ampliamente.

Los años 90

El paquete de políticas económicas destinadas a la reducción del gasto público que impulsó el gobierno del flamante presidente Carlos Saul Menem en 1989, exceptuaba al cine de los alcances de la ley de emergencia económica, que suspendía todas las ayudas y subvenciones al campo de la cultura. Esto explica, de alguna manera, la situación de relativa salvedad que el cine argentino vivió desde 1990 en el marco de una política neoliberal, totalmente incompatible con cualquier forma de proteccionismo a la industria nacional e incluso a la promoción verdadera de la cultura.

Octavio Getino llama al período que va desde 1989 a 1994 “El cine exceptuado”, precisamente entre el segundo semestre de 1989 y la puesta en marcha, en 1994, de la ley de cine aprobada un año antes. Fue un período de inseguridad para el sector por lo cambios sucesivos que se daban en el INC. Los mandatos al frente del instituto eran provisorios. Durante esos cinco años hubo seis directores al frente del instituto.

Pese a estar exceptuado de los alcances de los recortes efectuados por el gobierno nacional, el presupuesto del INC tenía severas dificultades para cubrir una cantidad considerable de films anuales. Los créditos destinados a las producciones no superaban los 50 o 55 mil dólares por película en el año 1990; el presupuesto de ese año fue de algo más de 2 millones de dólares frente al promedio anual que durante el

gobierno radical fue de entre 8 y 10 millones para la institución. Son cifras irrisorias si se las compara con los más de 50 millones de dólares a los cuales ha podido ascender el presupuesto del instituto, siete años después, en 1997, a partir de la vigencia de una nueva ley de cine.

Para 1991 diversos factores habían incidido para que las cifras que el INC destinaba al subsidio de una película se multiplicaran hasta 15 veces con relación a los casos 50 mil dólares otorgados en 1990. La puesta en vigencia de la ley de convertibilidad había equiparado la unidad monetaria nacional con la moneda estadounidense. Si bien el costo de una producción cinematográfica se había incrementado de 350 mil dólares de promedio a más de un millón, el precio de las entradas superaba los 5 dólares contra una cifra inferior a un dólar en 1989. Esto implicaba un fuerte incremento en los recursos del Fondo de Fomento del Instituto que marcaba un 10% del valor de las entradas. Aunque se había reducido el número de espectadores en las salas, se multiplicaron los ingresos de las mismas y así también el beneficio que por ley retenía el INC.

A pesar de la disminución en un 17 % de los espectadores a las salas, los ingresos en el sector de la exhibición fueron de las de un 400 %. Las distribuidoras norteamericanas, dueñas de la mayor parte del mercado, eran las que más se beneficiaban en este incremento. La producción fílmica de este período fue una de las más bajas de la historia de nuestro cine. Un total de entre 70 y 75 películas producidas desde 1989 a 1994 inclusive, equivalen a una cifra promedio de 12 a 14 filmes anuales, frente al promedio histórico de 30 títulos estrenados por año en nuestro país. Con una salvedad más, el número de películas estrenadas en este período fue aun ligeramente menor, ya que algunas de ellas seguirían demoradas a la espera de mejores condiciones en el mercado o en materia de subvenciones estatales.

Los resultados para las empresas tradicionales, Sono Film, Aries y Victoria, fueron mediocres o nulos, en el plano comercial como en el estético. Las producciones más exitosas fueron las 4 secuelas de “*Exterminators*” (1990), saga que salía cada año para el período vacacional de invierno. Producciones de bajo presupuesto que se filmaban en cuatro o cinco semanas. Las empresas también fracasaron en el intento de llevar a directores de trascendencia como Alberto Fisherman, Javier Torre y Jorge Polaco hacia temas de interés comercial. “*El caso María Soledad*” en 1993 de Héctor

Olivera para Aries alcanzó un buen número de espectadores, reforzada por la repercusión en los medios del suceso policial y político.

El cine había dejado de ser un entretenimiento para el grupo familiar. El público de cine era más selectivo. Como ya había ocurrido en otras épocas, la concurrencia al cine estaba más al alcance de los sectores acomodados. El consumo de cine se concentraba mayormente en las ciudades más pobladas del país. En el interior el número de salas se había reducido y el nuevo rumbo económico del país hacía que con créditos de fácil acceso las familias pudieran adquirir videocaseteras, televisores y videojuegos.

El crecimiento del parque de las videocaseteras hogareñas y el consiguiente consumo de video pregrabado, fue simultáneo con el desarrollo de la tv por cable, lo que hacía a la argentina un país propicio para las señales y los canales de televisión de las grandes cadenas mundiales. En este sentido, el país profundizó la modernización de su consumo y su mercado, pero no la de su producción. Naturalmente, las grandes compañías norteamericanas pasaron a dominar todo el consumo audiovisual en la programación televisiva y en el alquiler de video.

Estos factores y la escasa presencia de títulos argentinos en las carteleras, explican la poca concurrencia del público a las salas. Algunos títulos por año alcanzaban un mínimo de repercusión. Eliseo Subiela fue uno de los cineastas más activos de este período. Siguió operando con su cine de citas literarias, a la recopilación de poetas y al empleo de imágenes surrealistas y futuristas. Se abocó al amor y a los conflictos existencialistas del porteño con *“Últimas imágenes del Naufragio”* (1989), *“El lado oscuro del corazón”* (1992) y *“No te mueras sin decirme a dónde vas”* (1995). El cine de Adolfo Aristarain apareció nuevamente con *“Un lugar en el mundo”* (1992), una película que reflexionaba sobre la militancia social y la utopía. Trataba una problemática de la época: la entrega de recursos nacionales a empresas extranjeras. El proceso de privatizaciones que el modelo neoliberal estaba aplicando, sumado a la apertura de las fronteras aduaneras a productos culturales, subvencionados en otros países, empezaba a tener su repercusión en el cine. Las salas que funcionaban en grandes teatros fueron cerradas y convertidas en bancos, supermercados y templos sagrados. Durante los 90, las salas de las grandes cadenas funcionaban en shoppings y complejos de diversión, entre patios de comidas y playas de estacionamiento. Según el Observatorio de Industrias Culturales (OIC) de la ciudad de Buenos Aires, “durante la década del 80 y la primera mitad de los noventa, se redujo en gran número la cantidad

de salas de cine, pasando de mas de 2.000 salas en los años setenta –a un piso de 280 en 1992- y las 1.000 de la actualidad. Esta recuperación parcial en las salas –a partir de mediados de los 90’- esta vinculado a la aparición –casi simultanea al cierre de las salas tradicionales- de los complejos multisalas y las pantallas en shoppings”¹⁹

La mayor demanda de películas en la población representativa del nivel social y generacional privilegiado por los distribuidores de films se verificaba a través de el video cassette. Si a esto se agrega el creciente aprovechamiento de video clips y de los efectos especiales propalados por la televisión abierta en general y por la televisión por cable en particular, es fácil deducir los cambios operados en el consumo audiovisual por parte de los adolescentes y los jóvenes de las áreas urbanas, el sector más apetecido por los distribuidores de películas.

Las demandas de este nuevo tipo de espectadores facilitaron en 1993 el suceso comercial de “*Tango Feroz*”, un film de Marcelo Piñeyro. Multitud de jóvenes irrumpieron de pronto en las salas, interesados en la vida de un músico de rock nacional de los años ’60, víctima del autoritarismo sociocultural imperante. El film apelaba al inconformismo de la generación. Coincidió con la “onda transgresora” que se les etiquetaba a los jóvenes desde los medios. Con menos caudal de público pero con la excelencia de su calidad de autor, volvió a filmar Leonardo Favio. Esta vez llevando a la ficción la historia de vida del popular boxeador “*Gatica, el mono*” (1994). Confirmando una vez más su capacidad y sensibilidad para representar el imaginario popular argentino.

Para finales de 1993 se especulaba con la sanción de la nueva ley de cine. La cual fue sancionada finalmente en el año 1994 por el congreso nacional (ley N° 24377). El cine parecía estancado. Los directores y productores esperaban que la nueva ley esté en marcha para estrenar sus películas en mejores condiciones.

¹⁹ INDUSTRIAS CULTURALES EN LA ARGENTINA:

Los años ’90 y el nuevo escenario post-devaluación. Informe elaborado para el Observatorio de Industrias Culturales (OIC) de la Subsecretaria de Gestión e Industrias Culturales de la Secretaria de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. 2004.

3. La producción de un film en los 90

Nace una nueva esperanza.

Inadvertidos, en los primeros años de la década del 90, pasaron algunos filmes que luego se tornarían emblemas del resurgimiento creativo en el cine argentino. La aparición de nuevas escuelas de cine públicas y privadas, ciertos cambios tecnológicos que volvían menos complejo el acceso de los jóvenes a los medios audiovisuales, más algún recurso surgido del Fondo de Fomento Cinematográfico del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales contribuyeron a que se acentuara el proceso de producción de cine independiente. El campo en el que una película se producía y se distribuía empezaba a tornarse providencial para que jóvenes cineastas se aventuraran a empresas propias.

En 1991, en una coproducción argentino-holandesa, Martín Rejtman estrenó “*Rapado*” en la sala Leopoldo Lugones de Buenos Aires. Filmada en departamentos, en las calles de Buenos Aires, un local de videojuegos, paradas de colectivo y una ruta perdida como vía de escape, la película se mostraba genuina y simple. La historia se centra en un joven, casi adolescente, de clase media, sin obligaciones, que es asaltado. Le roban la moto, su bien máspreciado, las zapatillas y la billetera. A partir de allí se empieza a mover en busca de otra moto, en busca de otros destinos. En palabras del propio Rejtman en una entrevista en 2005: “Es una película juvenil que tiene muchos de sus códigos pero dados vuelta: las motos, los videojuegos, el hecho de raparse, el rock, pero completamente subvertidos. Cada uno de esos rasgos de la vida del protagonista nunca está subrayado, aparece en forma desdramatizada, como si se tratara de una antipelícula juvenil.”²⁰ La admiración por esta película no sólo estaba en su contenido, sino por el modo en que fue hecha la película. “Era complicado despertar a la familia que vivía en la casa para filmar, pero era el departamento perfecto, concebido como edificio emblemático de la clase media argentina de fines de los ’50, cuando parecía que había una prosperidad posible. En los ’80 (cuando transcurre la acción), el tiempo ha pasado y la gente sigue con la misma escenografía de una época de bienestar

²⁰ Entrevista a Martín Rejtman. Página 12. 18 de septiembre de 2005

económico, se ve un desfasaje entre el departamento y la gente que vivía adentro.”²¹ Contaba con el apoyo de la *Hubert Bals Fund* de Rotterdam. Casi todas las películas del nuevo cine contaron con el auspicio de alguna fundación o institución internacional, si bien la suma aportada no cubría la totalidad de los costos de un film.

Con otro concepto estético y otras circunstancias de producción, Esteban Sapir, un egresado del CERC (Centro Experimental de Realización Cinematográfica), la escuela de cine dependiente del INCAA, realizó en 1993 “*Picado fino*”. Su primera exhibición pública fue a mediados de 1996 en la sala Lugones del teatro San Martín y desde allí empezó a ganar público de boca en boca. Así se la recordaba en 1998 en una nota periodística. “*Picado fino* está escrita con una ortografía que los manuales desaconsejan: cabezas cortadas, abolición de la perspectiva, saltos de continuidad. En su renuncia a ciertos datos que se suponen esenciales -los de una historia narrada de tal modo que un acontecimiento lleve a otro- y su priorización de lo sensorial por sobre lo narrativo, *Picado fino* rompe con las pautas del género, se sale del canon. Inútil hacer memoria, repasar la historia del cine argentino: más allá de algún caso aislado (*El hombre que ganó la razón*, primer film de Alejandro Agresti, podría ser uno), *Picado fino* no reconoce, en el orden local, el más mínimo antecedente. Lo que no quiere decir que salga de ninguna parte: el cine mudo, las vanguardias de principios de siglo, Eisenstein y Godard parecen ser algunos de sus libros sapienciales.” *Picado fino* muestra ambientes de barrio y personajes porteños bien conocidos por todos. El equipo de filmación se instaló en la casa de la abuela del director donde se filmaron muchas de las escenas. Si coincidió en algo con *Rapado* fue en la contemporaneidad de su relato que muestra a un joven en una realidad no muy distante que la del público.

En 1995, un año después de haberse promulgado la Ley de Cine, Argentina, al menos en lo cinematográfico, era otro país. Se triplicaron los estrenos nacionales respecto del año anterior y la afluencia de espectadores a esos estrenos se acrecentó casi por siete. Parte de ese gran salto se debió a la aparición de “blockbusters” nacionales como *Caballos Salvajes* (1995) de Marcelo Piñeyro, pero más allá de aquellos éxitos, un profundo recambio en las propuestas del cine local comenzaba a asomar, sin nombre ni forma clara aún. Aquél fue el año de estreno de *Historias breves*, una antología de cortometrajes ganadores de un concurso promovido por el Instituto de Cine que más de

²¹ Idem 20

doce mil espectadores vieron en sala comercial, que incluyó trabajos de Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Sandra Gugliotta, todos nombres que pocos años más tarde gravitarían en lo que nadie dudó en llamar nuevo cine argentino.

La inserción legal del cine.

Sin dudas, la nueva generación de cineastas correría con una suerte muy diferente que la de los principiantes de otras épocas de nuestro cine. Conseguir un crédito para realizar aunque sea un corto no era soñar. El 28 de septiembre de 1994 la Cámara de Senadores aprobó definitivamente la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional impulsada por los diputados Fernando "Pino" Solanas e Irma Roy y promovida en conjunto por organizaciones del medio cinematográfico entre las que se encontraban Directores Argentinos Cinematográficos, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina y la Asociación Argentina de Actores.

El aspecto central consistió en la ampliación del Fondo de Fomento (que hasta ese entonces era de ocho millones de dólares y pasó automáticamente a más de cuarenta millones), ya que al impuesto del 10% sobre el valor de las entradas se sumó un gravamen similar al alquiler, venta y edición de videos, y otro del 25% a los ingresos que el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) obtiene de los canales de televisión abierta y por cable. Uno de sus artículos propició la producción de cortometrajes, y las "Historias breves" surgidas de un concurso del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales que fueron una de las primeras manifestaciones públicas de la aplicación del nuevo estatuto.

La ley reemplazó a las anteriores y estableció que los beneficios comprendidos en la misma sólo alcanzan a las *"películas nacionales producidas por personas físicas con domicilio legal en la República o de existencia ideal argentina, cuando reúnan las siguientes condiciones: ser habladas en idioma castellano; ser realizadas por equipos artísticos y técnicos integrados por personas de nacionalidad argentina o extranjeros domiciliados en el país; haberse rodado y procesado en el país; no contener publicidad comercial. (Artículo 7)"*.

En la línea de créditos, previos a la realización, la ley dispuso el otorgamiento de los mismos para la producción de películas nacionales o coproducciones de largometraje y su comercialización exterior; para el mejoramiento de las salas cinematográficas y (...) las empresas productoras, exhibidoras y laboratorios cinematográficos nacionales en materia de equipamiento industrial (Artículo 41) entre otros ítems. A estas medidas de fomento se sumó también la facultad del Instituto para producir películas de largometraje. La ley dispuso un sistema de crédito y normas de exhibición y distribución. Esta disposición no había sido reglamentada todavía a finales de 1997. La ley permitió, además, la participación del INCAA en la producción de telefilms.

La ley fijó algunas medidas de fomento a la exhibición y a la distribución, de menor relevancia que las referidas al sector productivo. Con estas normas de fomento, las más importantes alcanzadas en toda la historia del cine, el INCAA ayudó a producciones mediante distintas vías complementarias: créditos, subsidios por comercialización en salas y en medios electrónicos, coparticipación productiva, concursos de proyectos, premios para la producción de primeras obras y de películas de cineastas del interior del país, cortometrajes, telefilmes y artes audiovisuales. Desde la vigencia de la ley se duplicaron o triplicaron los recursos destinados a subvenciones y ayudas.

La aventura de filmar

Si hay algo que caracterizó a los directores del NCA es la voluntad de filmar, de hacerlo con las herramientas que se dispongan. Las anécdotas de filmación abundan en situaciones que para cualquier película de la industria sería un signo de amateurismo. Los tiempos de realización van desde producciones en tiempos record como *Picado Fino* que se rodó en 8 semanas hasta producciones segmentadas como *Silvia Prieto* de Martín Rejtman que tardó casi cinco años en realizarse hasta su estreno en 1999.

Lo que Pierre Bordieu reconoce como “Campo Intelectual” (*Campo intelectual y proyecto*. 1930-2002), que circunscribe a la comunidad de artistas, pero también integra a editores, productores y todo aquello que está ligado a la producción cultural, para el

NCA parecía estar descompuesto, ya que los mismos directores eran a la vez productores, productores ejecutivos y hasta actores en algunos casos.

Pero las condiciones precarias pueden ser estimulantes desde el punto de vista estético. En un principio los directores no asumían riesgos económicos grandes porque había poca plata. La producción determinaba la realización cinematográfica. *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano se filmó con unos rollos de película que habían sobrado de otra producción. “La aparición de dificultades inéditas hizo, a su vez, que la producción debiera ser lo más elástica posible y que los directores asumieran, a menudo, el papel de productores ejecutivos. Pablo Trapero, por ejemplo, firma sus películas como director, guionista y productor ejecutivo...el fenómeno del nuevo cine no se hubiese producido si varios realizadores no se hubieran transformado también en los productores ejecutivos de sus propias películas”²²

Pero el reconocimiento por parte de instituciones internacionales llegó hacia el final de la década. Lucrecia Martel contó con varios aportes, el haber ganado el premio del Instituto Sundance con el guión de *La ciénaga* (2001) y la contribución de Lita Stantic para conseguir fondos en la realización de su ópera prima. Para su segunda película *La niña santa* (2004) ya contó con el apoyo de *El deseo*, la productora de Pedro Almodovar. El aporte de la productora de Stantic fue vital para *Tan de repente* (2002) de Diego Leman y *Un oso rojo* (2002) de Israel Adrián Caetano. A esto se le suma la participación de fundaciones internacionales destinadas a financiar películas alrededor del mundo que se vieron interesadas en el fenómeno de nuestro país, aunque no llegaron a financiar el total de una película. *Huber blas Found* de Rotterdam, *Ibermedia* de España, *Fond Sud Cinema* (creado en 1984 en Francia y dirigido a la producción en países en vías de desarrollo).

La ruptura con las formas clásicas

Octavio Gettino dice que “algunos realizadores acentuaron la individualidad autoral, llevándola al límite del cine de estilo, mientras más personal mejor, desinteresándose en buena medida de la comunicación con el público, quedando así más

²² Aguilar, Gonzalo. Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. 2006. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor

encerrados en lo específico del cine mismo. El resultado fue una secesión de fracasos filmicos (también de boletería)²³. La cuestión de si estaban desinteresados del público es quizás más personal de cada director. La ausencia de alegorías, de la que ya se habló en unos puntos atrás, es un signo de darle libertad interpretativa al espectador. Desde sus propuestas estéticas los directores del NCA parecen romperle al espectador ciertas estructuras narrativas clásicas y llevarlo a una combinación de sensaciones desconcertantes. El accidente es una marca en mucha de las narraciones del NCA. Los directores introducen el azar como elemento narrativo para destruir la lógica de las narraciones y pone en peligro la forma misma de la película. *La cienaga* presenta una forma dispersa con varias historias que la directora va mostrando a partir de un accidente con el que empieza el filme. En *Tan de repente* (2002) un paracaidista cae en medio de la ruta para modificar el curso de una historia dispersa que lleva a la deriva a tres adolescentes que terminan en la casa de una de las tías de ellas que muere de repente.

²³ Getino, Octavio. Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable. 2005. Buenos Aires. CICCUS

4. La expresión cinematográfica

El concepto de realidad.

El cinematógrafo aparece en las ferias como una máquina de investigación científica, sin vocación artística, pero con la intención del registro de la realidad. El cine nace dentro del paradigma empírico-positivista que marcaba el avance científico de finales del siglo XIX. La pretensión de los primeros experimentos cinematográficos fue la de conservar el movimiento de una figura y sus proporciones, calcada sobre una película y proyectada de manera que el ojo humano reconozca lo que ve como algo real. El avance progresivo de dicha técnica, la incorporación del sonido y el color, así como el fecundo desarrollo de la profundidad de campo, del encuadre móvil y de los distintos elementos de lenguaje cinematográfico no hicieron más que contribuir a esa impresión de reflejo exacto y notarial de lo real. En la argentina las primeras máquinas de registro fílmico llegaron casi en simultaneidad con su desarrollo en el viejo continente y el cine se instaló dentro del modelo de desarrollo dependiente de las potencias europeas que la oligarquía argentina imponía.

Existe un estrecho vínculo entre cine y realidad convirtiéndose el primero en la huella digital del segundo, calcando su realidad en todos los aspectos, prolongando así la creación natural. Sea el film documental más realista o la puesta en escena teatral más acartonada, el cine tiene siempre una constante de realidad y sobre ella se definen las cuestiones estéticas. Para André Bazin el mito que dirige la invención del cine es el del "realismo integral", es decir la recreación del mundo a su imagen, una técnica de reproducción de la realidad como lo fueron antes la fotografía o el fonógrafo. El cine tiene la capacidad de hacer la réplica, salvaguarda del deterioro del tiempo y de la vejez a la realidad que en el mundo veraz tiende a morir. Por eso el cine y realidad tienen una relación existencial, el cine se adhiere a la realidad participando así de su existencia. André Bazin, defensor del realismo cinematográfico, sostiene que el cineasta debe esforzarse por recalcar la realidad del mundo al que pertenece. Además, Bazin reconoce que el realismo en el cine que él más valoraba era realmente producto del artificio: "El realismo en el arte puede lograrse solamente por una vía: a través del artificio. Cada forma de la estética debe elegir necesariamente entre lo que vale la pena

preservar y lo que debe descartarse, y lo que ni siquiera deber ser considerado. Pero cuando esta estética se orienta en esencia a crear la ilusión de la realidad, como lo hace el cine, semejante elección crea una contradicción fundamental que es a un tiempo inaceptable y necesaria: necesaria porque el arte puede existir solamente si esta elección se hace. Sin esto, y suponiendo que el cine total fuera aquí y ahora técnicamente posible, podríamos regresar puramente a la realidad.”²⁴

Está claro que el cine tiene siempre un carácter documental por ese calco o impresión de la realidad que indefectiblemente se produce. Pero a su vez es ineludible su carácter ficcional. Colocar la cámara en cierto ángulo, buscar una iluminación, elegir que entra o no dentro del plano es un recorte sobre la realidad en el que se introduce el punto de vista subjetivo y dominante del director. Lisandro Alonso en “La libertad” (2001), observa con su cámara al hachero Misael y elige que mostrar y que no sobre su retirada vida en el monte: qué come, cómo tala solo los árboles, cuando va al pueblo a vender los postes, cuando descansa, etc. Pero a pesar de que sólo Alonso registra con su cámara, el film está lejos de ser un documental. El punto de vista del director está siempre presente. Es lo que Tarkovski quiere decir cuando afirma que el observar presupone una selección. Es decir, en cierto modo Lumiere hacía ficción porque realizaba una sutil e inevitable manipulación, añadía un cierto orden "narrativo" a las cosas, un filtro de racionalidad subjetiva, en el sentido kantiano. Entonces, lejos está el cine de esa visión racionalista-empírica que concebía en su origen cuando se proclamaba la adecuación del invento filmico con la realidad.

El cuestionamiento a la teoría de la Representación ha sido debate a lo largo del tiempo en filosofía, historia del arte y por supuesto en el cine. Estas primeras concepciones del cine con lo real tenían que ver con el modelo fundante de la representación en la modernidad, con la postulación de Descartes. El principio del Cogito, por el cual el conocimiento es una representación en la mente humana de lo que se da fuera de ella. Lo que representa a las cosas en la mente son las ideas. Gilles Deleuze ha llamado a esto “imagen dogmática del pensamiento” y lo objetará diciendo que el pensamiento no funda el orden de las cosas, sino que entre ambos hay un “único plano de inmanencia”, debido a lo cual si no hay ya dimensión trascendente, la representación puede empezar a deconstruirse y componer sobre ella los múltiples pliegues, sus devenires. No hay, entonces, una representación universal que fija la

²⁴ André Bazin, “Una estética de la realidad: el neorrealismo”, en ¿Qué es el cine?, vol.2, p. 26

identidad entre el pensamiento y la realidad, trascendencia, sino que se constituye una organización expresiva que se desplaza entre el pensamiento y las cosas, haciendo de la realidad y, a la vez, del pensamiento una genuina multiplicidad, pues: “sólo existe la variedad de la multiplicidad, es decir, la diferencia, en vez de la enorme oposición de lo uno y lo múltiple”²⁵. Para este autor, no hay ya representación, hay expresión que no impone una razón universal que se erigiría como fundamento último y condición de la realidad, sino que se trata de una construcción que da cuenta de una experiencia que debe ser comprendida en su dimensión múltiple y en su constante devenir histórico.

Descartando una lógica mimética del cine con la realidad, aparece el público como el receptor de esta ilusión. En el plano de la percepción, el realismo es código y el espectador de cine es quien lo reconstruye. El relato fílmico es un enunciado que se presenta como un discurso, puesto que implica a la vez un enunciador (o como mínimo un foco de enunciación) y un lector espectador. Es un universo de significados que ha lo largo de su historia ha establecido un lenguaje con el espectador y ha creado códigos de representación.

Para Sergei Eisenstein el cine es montaje. Y el sentido del cine se crea mediante el contrapunto generado por la confrontación de tomas. “Esa propiedad consistía en que dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición. No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos.”²⁶ Cada trozo de montaje evoca una asociación. Asociación en la que entran en juego relaciones histórico-sociales en el que el público está inmerso. Podemos decir que el principio de montaje es el que obliga a los espectadores a crear, logrando así ese gran poder de animación creadora interior. El catedrático y ensayista de cine Jacques Aumont sostiene que: “Se trata de un objetivo con dimensiones casi antropológicas, en que el cine es concebido como vehículo de las representaciones de una sociedad que una sociedad da de si misma”. Aunque, como ya dijimos, esto no quiere decir que el cine sea una expresión transparente de la sociedad. Pero “la tipología de un personaje o de una serie de personajes se puede considerar representativa no sólo de un período del cine, sino de la sociedad... pero se ha podido

²⁵ Deleuze, Gilles. “Diferencia y repetición”. Buenos Aires: Amorrortu. 2002

²⁶ Sergei Eisenstein, “El sentido del cine”. Mexico D.F. Siglo XXI editores. 2005

tomar el neorrealismo italiano como parte de una verdad”. Esto es porque la puesta en escena del neorrealismo italiano debilitaba los códigos de representación provenientes del teatro y el cine clásico de Hollywood. Y trajo al cine moderno una flexibilización de la puesta en escena, en la que se enfatizaba la verosimilitud de la conducta tanto como la verosimilitud del espacio (por ejemplo, la filmación en localizaciones naturales) o del tiempo (por ejemplo los tiempos muertos en una conversación).

André Bazin enfatiza tales aspectos del cine arte y ensayo cuando agradece a las películas neorrealistas el empleo de actores no profesionales para conseguir una adecuación de la conducta. También analiza cómo recursos estilísticos tales como el enfoque en profundidad y el plano secuencia otorgan verosimilitud a la escena. Pero no hay que volver a la concepción empírica del cine como realidad misma. “La película fundacional del neorrealismo italiano, *Roma ciudad abierta* (1945), es un producto de ficción en el sentido más consagrado y clásico del término. Y sin embargo inaugura una de las tradiciones más realistas del cine. Cualquier producto cinematográfico parte de un guión o al menos de una idea más o menos estructurada y con una cierta lógica interna. Siempre se origina en la mente del director, guionista, productor o quién sea. Ningún documento filmico surge de la realidad directamente, sino que proviene de una mediación que la organiza y plantea siempre en términos de ficción.

Por ello, Gilles Deleuze pensaba la estética en el cine desde los principios de una ontología inmanente, pues sólo si concebimos que las imágenes, el pensamiento y la realidad toman y adquieren su sentido sobre un “solo y único plano de inmanencia”, puede el cine restablecer el lazo quebrado con el mundo, es decir, esa disociación generada por la idea de una inexplicable preexistencia de un modelo de adecuación entre una representación trascendente y una realidad que se eleva por sobre su propio principio. La expresión es ese nuevo lazo, siempre en devenir, transfigurándose, yendo entre las cosas y las imágenes, sin asentarse jamás como modelo universal y arrojada al infinito de las interpretaciones. Un “cine del pensamiento”, y, en ese sentido, ya no se trata de pensar el cine, sino de “pensar con el cine”. El cine ficción más o menos elaborado es una singular perspectiva sobre la realidad; una perspectiva a menudo metafórica, simbólica, pero siempre reveladora de algún factor de la realidad. Esto significa apreciar, intervenir sobre esa nueva forma de constitución de signos, pero también con esos nuevos signos que se articulan en las imágenes. La cámara cinematográfica, efectivamente, registra unas imágenes reales, pero como acabamos de

afirmar, dichas imágenes no son más que un indicio, especialmente hermoso y revelador, pero un humilde signo al fin y al cabo, de la realidad misma. Es decir, con la cámara puedo cazar al vuelo un reflejo de la realidad, un acento de su belleza, un presentimiento de su verdad, un luminoso destello, pero no la realidad misma, esencialmente inabarcable para cualquier medida humana. *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano utiliza varios recursos para sostener su perspectiva de la realidad y el submundo del bar en donde trabaja el inmigrante boliviano, y no sólo eso sino también el drama interior que vive el personaje. La transmisión real de un partido de fútbol entre Argentina y Bolivia, el escenario natural que es el bar, los primeros planos, las llamadas telefónicas larga distancia, el acento del actor boliviano, todo se armoniza simbólicamente para penetrar en la realidad y para sostener la idea central del film. Es lo que Eisenstein llama *pathos*. Para el director ruso, un verdadero film esta atravesado por una idea central que se apodera de cada escena, de cada plano, en la utilización de la luz, el sonido, el guión, las actuaciones y toda la puesta en escena. El *pathos* es entendido como una fuente emotiva para la organicidad de una obra: “Sólo cuando la obra se vuelve orgánica, sólo cuando puede poner las condiciones de una organicidad más elevada dentro del ámbito del pathos tal y como lo entendemos, cuando el tema y el contenido y la idea de la obra se vuelven una unidad orgánicamente continua con las ideas, los sentimientos, el aliento mismo del autor; sólo cuando la organicidad misma adopta las más estrictas formas de construcción de una obra, sólo cuando el artificio de las percepciones del maestro alcanzan el último destello de la perfección formal. Entonces, y sólo entonces ocurrirá una organicidad genuina de una obra, que entra al círculo de los fenómenos sociales.”²⁷

Dentro de la multiplicidad de estéticas del NCA, la puesta en escena se erige como su mayor diferenciación contra el cine de su década precedente. El realismo apostado por los jóvenes cineastas se origina por un rechazo al cine de carácter simbólico y pone su mayor énfasis en una puesta en escena que expresa la situación interna de los personajes, el presente y su realidad histórica. “Tarkovski sostiene que la puesta en escena de la mayor parte de las películas clásicas se basa en símbolos visuales fáciles de inmediata comprensión para el espectador. Para Tarkovski es una concepción pobre de la puesta en escena, en la que no se exige ninguna atención inteligente por parte del espectador. Por el contrario, para el teórico ruso la puesta en escena tiene que

²⁷ Sergei Eisenstein, “La forma del cine”. Mexico D.F. Siglo XXI editores. 2005

partir de la situación anímica de sus personajes, transformando su estado interno y espiritual en la verdad de un acontecimiento único, irrepetible y directamente observado. De esta forma el símbolo es sustituido por el significado abierto de una verdad concreta, de un acontecimiento real. Y al público se le exige atravesar esta verdad poliédrica de la realidad para dar con el significado adecuado”. La ciénaga de Martel o Silvia Prieto de Rejtman, por citar alguno de los tantos ejemplos, comprenden así la puesta en escena. El clima sofocante y húmedo del norte argentino, el estado de abandono de la casa y la familia, los personajes moviéndose como zombie en la primer escena, son una sumatoria de sensaciones que hacen a la idea dominante del film, al pathos como decía Eisenstein. Al público se lo envuelve en una atmósfera que se condice con el estado de ánimo de los personajes, con el deterioro de los lazos familiares, con la tragedia final. El NCA parece haberse jugado por este tipo de expresión de la realidad despojada del simbolismo del cine que lo precedió. Para las escuelas que han apoyado este tipo de realismo el trabajo del espectador no debe ser de mera pasividad, aunque se quiera prescindir de él se lo lleva a trabajos mentales mucho más intensos en pos de introducirlo al mundo que expresa el film. En palabras de Tarkovski: "Uno no debería esforzarse por plantearle al espectador una idea; [...] Es mejor mostrarle la vida y él ya sabrá qué hacer con ella". En este sentido el director ruso también concluye: "En el cine hay una sola cosa importante: la verdad de unos estados momentáneos”.

Con indicios de la realidad, con pequeños pero genuinos signos, a lo largo de la historia, el cine ha encontrado la manera de expresar la realidad sin pretender ser la realidad misma. Porque sobre la puesta en escena y sólo en ella se puede lograr una expresión de la realidad en la que intervienen indefectiblemente la posición y los sentimientos del autor. El realismo es un artificio que utiliza imágenes calcadas sobre la realidad. Y el Nuevo cine argentino, valiéndose de antecedentes como el neorrealismo Italiano, la Nouvelle vogue francesa y el nuevo cine argentino de los 60, apostó por el realismo en términos de la puesta en escena.

Realismo, realidad y presente.

“...hay películas como *Solo por hoy* de Ariel Rotter, que parecen programas de televisión. Improvisar, en esos casos, es largar a los actores delante de la cámara y dejar

que hagan lo que quieran. Esa especie de costumbrismo o de supuesto realismo de buena parte de las ficciones de tv es un poco nociva. En un punto se convierte en algo más real que la realidad. Por eso, cuando se escucha hablar de otra manera no suena verdadero, cuando para mí lo cierto es que en la vida cotidiana se habla mucho más como en *Silvia Prieto* que como en una comedia televisiva del tipo de *Son amores*”²⁸ Esto lo dice Martin Rejtman y en su discurso se observa puntos compartidos en el cine de otros autores de su generación. En primer lugar, el NCA, como ya mencionamos, desdeña la estética del cine de su década anterior. Principalmente con ese estilo construido a partir de códigos de representación de la vida y el habla cotidiano, inventado en teatro y televisión, al que se lo conoce como “costumbrismo”. Más allá de que las historias pudieran ser verosímiles, la herencia con que se encontraron los nuevos directores era la de un modo de representación apegado a códigos de la literatura realista y el teatro inclinado al realismo grotesco. La puesta en escena y las actuaciones resultaban construcciones en base a códigos que se fueron construyendo a partir de lo que se conocía como realismo. Pero lo que se estaban haciendo era reproducir los códigos realistas.

El neorrealismo Italiano y la Nouvelle Vague se impregnaron en nuestra cinematografía con el nuevo cine de los años 60’. Como ya vimos, ese proceso de modernización del cine argentino que se cortó en los 70 vino a retomar su continuidad con el NCA. “Constantes del “neorrealismo” italiano fueron la filmación en exteriores, el privilegio de la experiencia concreta, lo que permitía darle un mayor carácter “realista” a la estética de lo filmado, el uso de actores no profesionales y formas de lenguaje y de expresión hablada con un registro natural y corriente. En la nouvelle vague también aparecían algunas de estas pretensiones como filmar en exteriores y prescindir de los estudios y también, algo que de por sí comparte con el neorrealismo, la desaparición de la figura del héroe y, con ella, de la pregunta moral, de la manifestación ideológica explícita y de la denuncia directa. Y en lo que respecta a las cuestiones técnicas la utilización de planos secuencia o la conformación del montaje por cortes (cut). También, en ambas corrientes cinematográficas, se hallaba como eje principal el

²⁸ Fontana, patricio. “Martin Rejtman. Una mirada sin nostalgias” (entrevista) (2002) Milpalabras, número 4, primavera.

distanciamiento y diferenciación con las formas estéticas anteriores para narrar y para producir cine.”²⁹

Todas estas cuestiones mencionadas para el neorrealismo y la *nouvelle vague*, reaparecen, en parte, caracterizando el Nuevo Cine Argentino: son jóvenes realizadores que se distancian y diferencian de las concepciones cinematográficas de épocas pasadas en la Argentina. Es frecuente la utilización del plano secuencia para impregnarle un mayor grado de realismo a la puesta en escena. La utilización de actores no profesionales y debutantes en cine es usual en muchas de las películas, ya sea por bajo presupuesto o por decisión estética. “En cuanto a lo narrativo, hay una desaparición de la figura del héroe, una objetividad pronunciada respecto a las cuestiones morales, políticas e ideológicas, un repudio a la denuncia directa y, por sobre todas las cosas, es característica esencial de estos nuevos realizadores el privilegio del instante y la condensación del acontecimiento desde el presente, insistiendo con la figura de un aquí y ahora absoluto que desplaza toda mirada hacia el pasado: si aparece “el mundo de lo pasado” en estos filmes es para reintroducirlos a través de una mirada desde el presente y que reinscribe la memoria del pasado en ese presente.”³⁰

²⁹ Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. En “Imagofagia (Revista de la Asociación Argetnita de Estudios y Cine y Audiovisual) Número 1. Abril 2010.

³⁰ Idem 8

5. Amor, subjetividad y la puesta en escena.

Algunos conceptos sobre la subjetividad.

Los componentes y características de la subjetividad entendida ésta como los sentimientos, sentidos, pensamientos y significados culturalmente constituidos. Debemos de considerar a los grupos sociales a partir de entender que sus miembros son seres existencialmente complejos: son cuerpo, son historia, son emociones, son hacer. Cuando hablamos de subjetividad no nos referimos a la psiquis individual sino a aquella “sustancia densa” que, recortada en la modernidad bajo la forma de individuo, refracta las condiciones objetivas de su existencia, esto es, en interacción con las formaciones sociales y culturales en un contexto temporo-espacial determinado. La subjetividad como capacidad de pensar y de actuar ante agentes externos, objetivos e institucionalizados. Como lugar determinado por las emociones que nos provoca la realidad social. Los cambios sociales, los distintos momentos históricos que nos toca vivir a lo largo de nuestra vida tienen un efecto de producción de nuevas subjetividades, de nuevos estilos vinculares que emergen en nuestras organizaciones, nuestra cultura y nuestra cotidianidad. La subjetividad debe ser planteada como una estructura en permanente cambio, es un sistema abierto y singular en cada sujeto y dispuesto a ser modificado respecto a las diferentes relaciones que establece el sujeto en sus diferentes campos.

La noción de habitus de Pierre Bourdieu permite plantear la subjetividad como sistemas de disposiciones que el sujeto tiene incorporados, estructuras sociales y culturales corporizadas y practicadas. Una primera aproximación a este concepto nos permite definirlo como un conjunto de disposiciones duraderas que determinan nuestra forma de actuar, sentir o pensar. El habitus, o esquema de percepciones y categorizaciones con que aprehendemos la realidad, es el producto de la coacción que ejercen las estructuras objetivas sobre la subjetividad. La constitución de los habitus

está ligada a la posición ocupada por el agente en el espacio social o en los distintos campos en los que participa. Con lo cual el concepto nos relaciona también con cuestiones de clase y de posición hegemónica. Es que, las clases se distinguen por su posición en la estructura de la producción y por la forma como se producen y distribuyen los bienes materiales y simbólicos en una sociedad. Por otro lado, el campo está constituido por una estructura de relaciones, es una construcción histórica y social. Las posiciones ocupadas por los distintos agentes en los campos tienen una dimensión histórica, es decir, son el producto de luchas históricas, que a su vez se hallan inscriptas en los cuerpos y son parte constitutiva del habitus de los agentes.

En cuanto a las posiciones en el campo, de clase y hegemónicas, la filmografía del NCA tiene un abanico de historias que van desde el lumpenaje y la marginación de *Pizza, Birra y faso* (1998), escrita y dirigida por Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, o *Bolivia* (2001), también de Caetano, o *Vida en falcon* (2005), de Jorge Gaggero, hasta la familia de clase media-alta de Buenos Aires en *Géminis* (2004) de Albertina Carri o la de *La ciénaga* (2001) en el Norte Argentino. Los personajes de estas obras fueron contruidos a partir de una realidad histórico-social que demuestran un conjunto de elementos culturales, instituciones, creencias, valores, normas, formas lingüísticas, léxicos, que establecen la subjetividad de estos personajes. Su actuar frente a la realidad que plantea el film supone que estos personajes cargan un conjunto de disposiciones incorporadas por el lugar que ocupan en la sociedad. El habitus, dice Bordieu, “...se adquiere como resultado de la ocupación de una posición duradera dentro del mundo social. Así, el habitus varía en función de la naturaleza de la posición que ocupa la persona en ese mundo; no todo el mundo tiene el mismo habitus. Sin embargo, los que ocupan la misma posición dentro del mundo social suelen tener el mismo habitus.”³¹ El habitus también es definido por el teórico francés como un “sistema de disposiciones durables y transponibles, estructuras predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes”. Proporciona esquemas básicos de percepción, comprensión, evaluación, pensamiento y acción. Entonces personajes como “el cordobés” y Pablo de *Pizza, birra y faso* que se mueven por la ciudad en un ambiente de supervivencia, con los valores del más fuerte y la conspiración, demuestran a través de su vocabulario, sus códigos, su hermandad para subsistir (el título de la película ya es una alusión al compañerismo), una subjetividad comprendida en un

³¹ Bordieu, Pierre. El sentido práctico. Madrid.Taurus.1991

habitus signado por la violencia física y psíquica, por la carencia de recursos y de un lugar fijo donde vivir. Pero a manera de contraste y por qué no de conflicto, algunos directores del NCA han optado por cruzar clases sociales en sus argumentos y no se trata de la chica pobre que se casa con un millonario apuesto y de buen corazón. En *Buenos Aires viceversa* (1997) de Alejandro Agresti, conviven un sector de la sociedad en situación de exclusión (el Bocha, y no es azaroso que sea un niño) con otro sector perteneciente a una clase media que evita hacerse cargo del pasado tanto como del presente signado por la decadencia (la pareja de ancianos que perdió a su nieta militante). Entre esos dos extremos (también generacionales), deambula la "loca de la TV" (Mirtha Busnelli) convencida de que el mundo real es tal como lo presentan los medios.

Enrique Pichón Riviére considera a la subjetividad como resultante de la interacción simbólica. El ser humano carece de cualquier aptitud física o instintiva que le facilite su inserción social. "El sujeto no es solo un sujeto relacionado, es un sujeto producido. No hay nada en él que no sea la resultante de la interacción entre individuos, grupos y clases"³² El proceso de socialización es concebido por Pichón Riviére como un largo proceso de aprendizaje que da lugar a la conformación en cada subjetividad de un esquema referencial que va a denominar también "aparato para pensar la realidad". Este aparato "para pensar" nos permite distinguir, procesar y operar en la realidad, a su vez nos impone situaciones de dominación y sometimiento. Este esquema referencial nos estabiliza una determinada manera de concebir al mundo, pensarlo, sentirlo y hacerlo. Porque el sujeto en la interacción posee la capacidad de reorganizar y rehacer el "esquema referencial".

En la creación de obras de arte se pone en juego el "esquema referencial" y si sus temáticas apuntan a la marginalidad, la destrucción del esquema familiar clásico, relaciones de pareja informal, no tradicional, ambiguas, prohibidas, situaciones críticas podemos decir, el NCA aparece como un conjunto (aunque sea difícil calificarlo como tal) en el que autores, directores y actores han mostrado nuevos cambios y

³² Del Psicoanálisis a la Psicología Social. Extractado de la Revista Actualidad Psicológica (nº12 diciembre de 1975)

conformaciones que se dan en la sociedad argentina. Nuevos “habitus” aparecen en la realidad argentina de la década del 90. Con el nuevo modelo económico y la paulatina desaparición del estado en los ámbitos sociales que se venía dando desde la irrupción violenta de la última dictadura militar, con la mediatización de la vida privada y cotidiana en la televisión, la crudeza de las imágenes en los noticieros, los formatos “reality”, el espacio audiovisual y urbano plagado de publicidades apuntadas al consumo de nuestras prácticas cotidianas. Contexto que interfiere sobre las emociones que también forma parte de nuestra subjetividad presente, lugar en donde entran en juego las “estructuras del sentir”, como las llama el historiador de cultura Raymond Williams, algo así como el tono, la pulsión, el latido de una época, una especie de estado de ánimo de una sociedad en un presente determinado. El concepto de Williams articula una relación de sentir común, de las emociones y pensamientos de una sociedad perceptibles en obras de arte, discursos, lenguaje, pero aun no sedimentados o institucionalizados. Las “estructuras del sentir” son un presente inteligible en la subjetividad, en las vivencias personales. Hay, en este sentido, una “gramática de las emociones”, entendiendo que éstas no se manifiestan “de cualquier manera”; antes bien, se exteriorizan según ciertas pautas socialmente aprendidas: *“Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada.... estamos definiendo esos elementos como una ‘estructura’: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, estamos definiendo una experiencia social que se halla todavía en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante... Éstas son a menudo mejor reconocidas en un estadio posterior, cuando han sido... formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones. (...) Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una ‘estructura del sentir’ es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones a partir de una generación o un período”*³³

³³ Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Península. Barcelona. 1997.

Estas estructuras estarían constituidas por las formas y convenciones literarias, el conjunto de las cuales sería significativo de la clase social que está representada por dichas estructuras. Las convenciones sociales, que serían aquellas relaciones establecidas en una sociedad para interpretar la realidad y que varían según el período histórico en el que nos encontremos, y que, por tanto, aparecen reflejadas en todas las producciones culturales realizadas por miembros de esa sociedad. Se trata, en definitiva, de todos aquellos elementos que hacen que reconozcamos un disco, una película o un libro como ingleses, franceses, etc.

Los tiempos del amor.

El sociólogo polaco Zygmunt Bauman desarrolla en su obra “Amor líquido” una serie de descripciones y clasificaciones acerca de la fragilidad de los vínculos humanos en la posmodernidad. Estas relaciones, la afinidad, el parentesco, el amor de pareja, el amor al prójimo, se caracterizan en nuestros tiempos por la falta de solidez, por la fugacidad, la intensidad y la falta de compromiso que tiene relación con el contexto de época que se ha venido desarrollando en esta tesis.: “... en una cultura de consumo como la nuestra, partidaria de los productos listos para uso inmediato, las soluciones rápidas, la satisfacción instantánea, los resultados que no requieran esfuerzos prolongados, las recetas infalibles, los seguros contra todo riesgo y las garantías de devolución del dinero. La promesa de aprender el arte de amar es la promesa (falsa, engañosa, pero inspiradora del profundo deseo de que resulte verdadera) de lograr "experiencia en el amor" como si se tratara de cualquier otra mercancía. Seduce y atrae con su ostentación de esas características porque supone deseo sin espera, esfuerzo sin sudor y resultados sin esfuerzo.”³⁴

Que hoy se hable de una liquidez o una superficialidad en las maneras de relacionarse románticamente o afectivamente, en el caso del amor familiar o al prójimo, pone de manifiesto cierta flexibilización de concepciones tradicionales de amar. “La aceptación social de nuevas relaciones, formalizada en la ley de divorcio, continúa en aumento el número de las familias ensambladas, en las que es increíblemente difícil

³⁴ Bauman. Zygmunt. Amor líquido. Fondo de cultura. Buenos Aires. 2005

trazar un genograma del grupo familiar. Consecuentemente, el concepto de familia extensa se va haciendo poco operativo y difuso. Las fronteras de las familias y subsistemas son difíciles de trazar”³⁵ Para Esther Díaz, el amor (de pareja) pertenece al orden del deseo y la sexualidad y un amor sin sexualidad no es concebible en su totalidad. “Por supuesto que existen amores en los que la relación carnal no se consuma. Pero ese tipo de amor, por una parte, sublima la sexualidad (no es que no la sienta). Y, por otra parte, es un amor mezquino. Porque elide la humillación del cuerpo. La desnudez suele ser el primer peldaño de la humillación.”³⁶ La socióloga sostiene que en la actualidad el amor ya no se vuelca hacia otras producciones, se queda en la pareja porque afuera de ella no encuentra lugar para su satisfacción, “El mito de Eros, convertido en reflexión filosófica por Platón, partía por supuesto de la relación entre dos seres humanos. Pero no se ensimismaba en esa figura, no aspiraba a la pareja como fin, sino como medio para el verdadero amor, que – sabido es – es el amor a la Verdad. El enamoramiento entre dos personas era simplemente una pista para levantar vuelo hacia otras instancias. Instancias no solamente promotoras de teorías, sino también de producción estética, de fertilidad social, de bellos discursos, de obras bellas El Eros platónico es comunitariamente fértil. Objetivamente fértil, en sentido hegeliano. En él, el amor, que en principio es del orden de la subjetividad, se mediatiza convirtiéndose en espíritu objetivo, es decir, en política, en arte, en producción socio-cultural. El amor así concebido se agiganta. En cambio, si se lo encierra en los estrechos límites de la pareja humana doméstica, se empequeñece.”³⁷ ¿La pareja encierra a Eros, y más aun, el compromiso de “hasta que la muerte nos separe” es el fin de Eros, y en todo caso, la liquidez de los vínculos, la falta de compromiso, la disgregación de las familias es el triunfo del amor? “Eros es “una relación con la alteridad, con el misterio, es decir, con el futuro, con lo que está ausente del mundo que contiene a todo lo que es...”. “El pathos del amor consiste en la insuperable dualidad de los seres.” Los intentos de superar esa dualidad, de domesticar lo díscolo y domeñar lo que no tiene freno, de hacer previsible lo incognoscible y de encadenar lo errante son la sentencia de muerte del amor. Eros no

³⁵ : Lic. Eduardo H. Cazabat. Artícuulo publicado en Cuadernos de Terapia Familiar, Año XII, II Época, N° 38, primavera-verano de 1998. Buenos Aires

³⁶ Díaz, Esther. La posmodernidad y el desarraigo de Eros. Texto expuesto en: “Jornadas de Mitologías y Diálogo Interreligioso”, organizadas por la Academia del Sur y Editorial Biblos, y realizadas en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires, el 24 de abril de 1999

³⁷ Idem 12

sobrevive a la dualidad. En lo que al amor se refiere, la posesión, el poder, la fusión y el desencanto son los Cuatro Jinetes del Apocalipsis.

En ese punto radica la maravillosa fragilidad del amor, junto con su endemoniada negativa a soportar esa vulnerabilidad con ligereza...El desafío, la atracción, la seducción que ejerce el Otro vuelve toda distancia, por reducida y minúscula que sea, intolerablemente grande. La brecha se siente como un precipicio. La fusión o la dominación parecen ser los únicos remedios para el tormento resultante. Y sólo hay una delgadísima frontera, que muy fácilmente puede pasarse por alto, entre una caricia suave y tierna y una mano de hierro que aplasta. Eros no puede ser fiel a sí mismo sin practicar la caricia, pero no puede practicarla sin correr el riesgo del dominio. Eros impulsa a las manos a tocarse, pero las manos que acarician también pueden oprimir y aplastar.”³⁸

Entendido en estos términos amar es algo arriesgado, es una elección, un desafío al futuro, a lo desconocido. Tal elección de compromiso como casarse, tener hijos, debe mantenerse y alimentarse para que sea duradera. Si el amor encerrado en la pareja no persiste, si Eros allí se empequeñece, es porque necesita que esa elección se haga a diario. Y en los últimos tiempos “la idea misma de “relación” sigue cargada de vagas amenazas y premoniciones sombrías: transmite simultáneamente los placeres de la unión y los horrores del encierro. Quizás por eso, más que transmitir su experiencia y expectativas en términos de “relacionarse” y “relaciones”, la gente habla cada vez más de conexiones, de “conectarse” y “estar conectado”. En vez de hablar de parejas, prefieren hablar de “redes”.³⁹ Estas relaciones no son más que producto de la construcción socio-cultural e histórica capitalista que lleva a limitar la productividad de Eros. Y las parejas que se han casado y han decidido ese compromiso parece hacérseles difícil mantenerlo, al menos en nuestro país los registro civiles tienen datos que hablan de un aumento en las rupturas. El casamiento está devaluado. La tasa bruta de nupcialidad (esto es, la relación entre matrimonios ocurridos en un año y la cantidad de población) desciende sin freno en la ciudad. Entre 1990 y 2005 bajó de 7,3 a 4,9 matrimonios por mil habitantes: en 15 años experimentó una disminución del 33 por ciento. Este dato, proporcionado por los registros civiles y juzgados de todas las provincias de la República Argentina, atestigua que año tras año está aumentando la

³⁸ Idem 36

³⁹ Idem 36

cantidad de divorcios en el territorio nacional, mientras que se observa un descenso en el número de matrimonios. Esta tendencia se consolida, sobre todo, en Capital Federal.

El amor está en el orden del deseo, aunque no sean lo mismo, comparten una cualidad: la auto-destrucción. El deseo, como lo sostienen Deleuze y Guattari en *“El anti-Edipo”*, esta motivado por la maquinaria social. A diferencia de las teorías clásicas psicoanalíticas que ubican al deseo en un lugar idealista, fantasmal, convirtiendo a la carencia en una insuficiencia del ser, una concepción del deseo como carencia de algo siempre vincula el deseo al objeto: deseo esto o esto otro o deseo a tal persona. En la teoría anti-edípica el deseo forma parte de una producción industrial en donde el objeto no se ubica en un orden psíquico sino que es producto del producir, objeto y deseo están ensamblados: la máquina deseante no se da sin la máquina social, y viceversa. Entonces cuando deseamos, deseamos en conjunto y no de forma onírica desplazado de la realidad. “Vas por la calle, ves una falda, un rayo de luz, una calle particular. La falda, el rayo de luz, forman un conjunto y tú deseas ese conjunto, deseas ese mundo en el que se cruzan un cuerpo, un paisaje particular, una hora determinada, el movimiento ondulante de una falda....Producimos, fabricamos un conjunto, cuando deseamos. Deleuze lo resume así: “c’est toujours avec des mondes que l’on fait l’amour”, esto es, “con mundos es con lo que siempre hacemos el amor”. (La publicidad a través de imágenes lo sabe y presenta sus productos dentro de una combinación de cosas –el momento, el lugar, la compañía, la luz, la música- que hacen del conjunto algo deseable. Pero engaña cuando pretende vendernos el objeto abstracto, aislado). Si el deseo es producción, hay que concluir que no es algo espontáneo.”⁴⁰. Es la organización social capitalista la que desplaza al deseo de su objeto real y lo difícil es desear. Con objetos ya acabados, ya dados y con un mundo construido históricamente por el deseo, lo que se “desea” es ese mundo en sí, la reproducción social que es un mundo de represión. “Las máquinas deseantes son a la vez técnicas y sociales. Es en este sentido que la producción deseante constituye el lugar de una represión originaria, mientras que la producción social es el lugar de la represión general.”⁴¹.

⁴⁰ Larrauri, Maite. El deseo según Deleuze. Editorial Tandem. Valencia. 2002

⁴¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari. El anti-edipo, capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires. Paidós. 2005

El deseo no se satisface en el consumo de productos ya realizados; en los shoppings y supermercados se consume por ganas y no por deseo. Como lo expresa Zygmund Bauman, el deseo se cautiva, se siembra y se alimenta, el deseo se satisface en el consumo, pero es el propio deseo el que construye y se autodestruye para volver a construir. Mientras que el amor, opuestamente, es poseer, expandir y perpetuar el deseo: “...es el anhelo de querer y preservar el objeto querido. Un impulso centrífugo, a diferencia del centrípeto deseo. Un impulso a la expansión, a ir más allá, a extenderse hacia lo que está "allá afuera". A ingerir, absorber y asimilar al sujeto en el objeto, y no a la inversa como en el caso del deseo. El deseo es ampliar el mundo: cada adición es la huella viva del yo amante; en el amor el yo es gradualmente transplantado al mundo. El yo amante se expande entregándose al objeto amado. El amor es la supervivencia del yo a través de la alteridad del yo. Y por eso, el amor implica el impulso de proteger, de nutrir, de dar refugio, y también de acariciar y mimar, o de proteger celosamente, cercar, encarcelar. Amar significa estar al servicio, estar a disposición, esperando órdenes, pero también puede significar la expropiación y confiscación de toda responsabilidad. Dominio a través de la entrega, sacrificio que paga con engrandecimiento. El amor y el ansia de poder son gemelos siameses: ninguno de los dos podría sobrevivir a la separación... El deseo y el amor tienen propósitos opuestos. El amor es una red arrojada sobre la eternidad, el deseo es una estratagema para evitarse el trabajo de urdir esa red. Fiel a su naturaleza, el amor luchará por perpetuar el deseo. El deseo, por su parte, escapará de los grilletes del amor.”⁴²

Es por eso que al amor, misterio concebido como algo que no encuentra su sentido en el ansia de las cosas echas, completas y terminadas, le cuesta tanto desarrollarse en nuestra época. Y el deseo como motor de experiencia y aprendizaje en el amor parece un proceso largo en nuestro tiempo. La fugacidad de las relaciones y de los encuentros sexuales no llegan a desarrollar la potencialidad constructora y expansiva de la experiencia que proporciona el deseo y muchas veces se lo confunde en “hacer el amor”, “salir con alguien”, “levantarse a alguien”, que más que satisfacerlo lo que hacen en saciar ganas: “Rendirse a las propias ganas, en vez de seguir un deseo, es algo momentáneo, que infunde la esperanza de que no habrá consecuencias duraderas que puedan impedir otros momentos semejantes de jubiloso éxtasis. En el caso de las parejas, y especialmente de las parejas sexuales, satisfacer las ganas en vez de un deseo

⁴² Idem 36

implica dejar la puerta abierta... En su versión ortodoxa, el deseo necesita atención y preparativos, ya que involucra largos cuidados, complejas negociaciones sin resolución definitiva, algunas elecciones difíciles y algunos compromisos penosos, pero peor aún, implica también una demora de la satisfacción., que es sin duda el sacrificio más aborrecido en nuestro mundo entregado a la velocidad y la aceleración. En su radicalizada, reducida y sobre todo compacta encarnación en las ganas, el deseo ha perdido casi todos esos atributos desalentadores, concentrándose más exclusivamente en el objetivo. Como lo expresaban las publicidades que anunciaban la novedad de las tarjetas de crédito, ahora es posible concretar "el deseo sin demora".

Cuando la relación está inspirada por las ganas ("las miradas se encuentran a través de una habitación atestada"), sigue la pauta del consumo y sólo requiere la destreza de un consumidor promedio, moderadamente experimentado. Al igual que otros productos, la relación es para consumo inmediato (no requiere una preparación adicional ni prolongada) y para uso único, "sin perjuicios". Primordial y fundamentalmente, es descartable.”.

Estos conceptos no solo son propios de la pareja sino que la liquidez también alcanza a la amistad, vínculo constituye uno de esos lazos universalmente compartidos en todas las culturas, en una relación de mutua benevolencia y confianza fundada en la complicidad y en la confidencialidad, que exige un pacto tácito de obligaciones y de deberes. Por supuesto no escapa a convertirse en una inversión que requiere de tiempo y dedicación y el contexto posmoderno, al igual que para el amor, no es el propicio para que las amistades se fundan. La idea de un compromiso firme y permanente está signada por las relaciones de trabajo y de consumo. Lo mismo para el compromiso de la familia tradicional que ya hemos expuesto en el apartado de familia. El teólogo y antropólogo Francesc Torralba Roselló se pregunta en su artículo “Del amor líquido y sus paradojas (IV): La amistad”: ¿Puede haber algo así como una amistad líquida? ¿No se trata de un contrasentido, de una contradictio in terminis una amistad líquida? La amistad requiere de solidez, de confianza. Uno sabe que cuenta con un amigo, cuando puede acudir a él a cualquier hora, cuando es aceptado por ser quién es y no por el papel que representa en la sociedad. En tiempos de modernidad líquida, la amistad se presenta como un lazo excesivo, como algo desmesurado para la mentalidad de la debilidad. Da miedo afianzar un vínculo de tales dimensiones, ir más allá de la cháchara y la juerga de los viernes, estar dispuesto a sacrificarse por el bien del amigo. Es evidente que se

requieren amigos, pero no se concibe este vínculo con la seriedad que tradicionalmente se le ha atribuido.

Chateamos y tenemos compinches con quienes chatear. Necesitamos comunicarnos, establecer redes y tener la sensación que somos socialmente relevantes. Los compinches o colegas on line, como bien lo sabe cualquier adicto, van y vienen, aparecen y desaparecen, pero siempre hay alguno en línea para ahogar el silencio con “mensajes”. En la relación de “colegas”, el ir y venir de los mensajes, la circulación de mensajes, es el mensaje, sin que importe el contenido. Esta relación de colega nada tiene que ver con la seriedad de la amistad, ni con las exigencias que acarrea tal vínculo”.

Estás teorías no manifiestan la imposibilidad del amor sino que su propósito es encontrar de que manera hoy los vínculos afectivos tienen que sortear obstáculos para concretarse y lo que se manifiesta con símbolos y maneras del amor a veces son meras ganas amplificadas por el consumo. ¿Queda entonces algún lugar, algún recoveco libre para la creación, para que el amor “florezca” en medio de tanta fugacidad? En medio de tanto adversidad para que los vínculos humanos sean genuinos y fuertes suceden ciertos actos de resistencia excepcionales que le dan una esperanza al amor. Haciendo un paralelo con las exposiciones de resistencia de la cultura popular y re-territorialización en las que Néstor García Canclini ve al consumo como un lugar en el que el poder hegemónico se mantiene pero también como "el conjunto de procesos socioculturales en los que se realizan la apropiación y los usos de los productos", el amor logra inmiscuirse dentro del mercado de consumo. Un ejemplo de ello es la lucha por los derechos civiles y sociales que ha mantenido desde hace años y con logros el movimiento gay en la Argentina. Si bien la protesta hace foco en la igualdad de derechos, las personas del mismo sexo quieren casarse, adoptar hijos y formar familias, lo que implica un compromiso y hacer perdurable un vínculo. En diciembre del 2010, a un año de la promulgación de la Ley 26.618, que modifica el Código Civil y permite a las personas del mismo sexo contraer matrimonio, al menos 835 parejas del mismo sexo se casaron según datos de los registros civiles de todo el país, aunque también se hayan registrados los primeros divorcios homosexuales.

El triunfo del amor shakesperiano y de los valores genuinos, en donde la plenitud y la devoción de dos amantes es la manifestación de la felicidad, tan alejado de la realidad, se ha expresado en el cine a través de toda su historia exceptuando quizás

las manifestaciones más realistas del como la *nouvelle vogue*, el neorrealismo italiano, el cine independiente estadounidense de los años 70, el dogma europeo de los años 90, en donde el contexto social interviene en la psicología de los personajes para conformar sus relaciones.

Hay un cine más emparentado con una tradición clásica historias emparentadas con el séptimo círculo del infierno de Dante, con Tristán e Isolda, Romeo y Julieta. Historias que, por más desoladoras que parezcan, son de manera absoluta, una apuesta estética que apunta a la sublimación del objeto amado. En donde hay actuaciones heroicas del hombre hacia la mujer amada para conquistarla o para sacarla de alguna situación de opresión. Películas como *Casablanca* (1942), *Los puentes de Madison* (1995) o *Camila* (1984) expresan un amor ideal en el que a pesar de que en el final las parejas no queden unidas o aun más trágico en el film de María Luisa Bemberg con el fusilamiento de los protagonistas, lo que expresan estas historias es un amor inagotable, que continúa incluso a pesar de la separación.

En las concepciones cinematográficas que se desprendieron de la posguerra, el cine realista y el de autor, en su pretensión de prescindir y olvidarse de las tradiciones clásicas de la narración literaria heredadas desde ocho siglos atrás, el amor deja de ser un ideal para en muchas ocasiones ser objeto de crítica al poder y al contexto social. En *Hiroshima, mi amor* (1959) de Alain Resnais se relata el encuentro amoroso de una mujer francesa y un hombre japonés, precisamente en la Hiroshima de la posguerra; pero dicho encuentro está enardecido por el intenso recuerdo de ella y su amor durante la guerra con un joven soldado alemán. “Nos habla sobre las huellas, atroces, que deja la guerra y el trauma que las acompaña. Nos habla de la pérdida, la fragilidad y el poder, arrollador e inquietante, del olvido, y sobre la tristeza que éste provoca. Nos habla también de la necesidad de amor, de compartir la vida con alguien, de sentirse identificado, de sentirse deseado. De sentirse vivo, aunque sea a través de la imaginación. Una imaginación que suple tanto a recuerdos traumáticos como a recuerdos olvidados (los recuerdos traumáticos también pueden ser olvidados; suena raro lo de "recuerdos olvidados", diría que contradictorio). *Hiroshima mon amour* es un homenaje al amor que puede dar el ser humano, y que tan bien sabe destrozar con sus

acciones.”⁴³ Con una historia de amor sin contarla linealmente, Resnais le contesta a las atrocidades de la guerra.

Desde la perspectiva del “Dogma 95”, impulsada por Lars von Trier y Thomas Vinterberg, con predisposición a mostrar solamente verdades encontramos films en los cuales el dolor y el ímpetu del deseo que no encuentra respuesta alguna barren con toda concepción lírica del amor. *Romance* (1999) de Catherine Breillat, que se exhibió en un cine porno, nos muestra la experiencia real del cuerpo femenino: el sexo, el orgasmo, la revisión ginecológica, un parto: un cuerpo puesto en diversos momentos, en el nivel de la carne. En este tipo de historias como *29 palmas* (2004) de Bruno Dumont o *Irreversible* (2002) de Gaspar Noé, están ausentes el honor, la caballerosidad, la dama y todo lo que podría ser sublime, y en cambio, nos enfrentamos con que el deseo es liberado bajo la forma de angustia. ¿Por qué será que el cine se ve llevado a tomar esta forma de agotamiento y brutalidad en el deseo de amar? En coincidencia con los planteos de desamor, determinado por el contexto histórico de los tiempos actuales, de Deleuze y Bauman, el cine de autor se ha desprendido de la herencia del amor ideal. Cabe indagar ahora en cuestiones del amor sobre nuestro *nuevo cine argentino*.

⁴³ <http://elespectadorimaginario.com/pages/mayo-2009>

6. El amor en el Nuevo Cine Argentino

Si la puesta en escena para los directores del nuevo cine apela al realismo y a la representación de realidades cotidianas, con una composición de encuadres dependientes de una secuencia de montaje subordinada a ese objetivo, lo hace en tanto de las realidades objetivas como subjetivas. No es solamente el cartel publicitario que sale detrás de los personajes de *Silvia Prieto*, las avenidas de Buenos Aires en hora pico que atraviesa “el Rulo” de *Mundo Grúa* o los diálogos bajos de *La niña santa*, los encuadres, las profundidades de plano, el color y la fotografía expresan un conjunto de subjetividades que parten de una decisión autoral. Es en la expresión de cada director que se conforma esa diversidad de estéticas de la que tanto se habla y se elogia en el nuevo cine. La originalidad es el logro particular de cada uno, amalgamando narración y puesta en escena, internalizando la situación sentimental de los personajes en el conjunto de todos los componentes filmicos, creando acontecimientos únicos frente a un lente que observa esa realidad que se produce. Trapero trabajó en *Mundo Grúa* con una fotografía oscura en blanco y negro como si se tratase de un documento de prueba que nos acerca a una realidad de un obrero de Buenos Aires. La usencia de color produce un acercamiento más a lo real en el sentido testimonial, desprendido del carácter costumbrista habitual en la televisión. Es común en todo el film que la cámara se sitúe como un observador a media distancia, a veces fija o a veces en mano, al aire libre o dentro del pequeño departamento de “Rulo”, persiguiendo al protagonista en la obra en construcción u observándolo, a su lado, conversar con Adriana. La cámara acompaña a “Rulo” en los momentos más ociosos, sobre todo en los días de desocupado.

El blanco y negro toma una connotación melancólica, es la mejor manera de retratar a este personaje que se encuentra en una incertidumbre laboral, en un habitual cambio entre la desocupación y la ocupación. Esta tonalidad elegida por Trapero convierte a la ciudad de Buenos Aires en un lugar aun más decadente, sin brillo y sin el colorido publicitario con que invaden las marquesinas. O bien, el blanco y negro es esa época que el “Rulo” recuerda cuando era bajista de la banda “Séptimo regimiento” en la década del 70. Una época en la que era feliz. “Como están los tiempos ahora ya no

tengo ganas de nada”. Dice el “Rulo”. El recuerdo de tiempos mejores está guardado en su altillo en el que conserva amontonadas un montón de objetos viejos, entre ellos su bajo eléctrico. Y el blanco y negro quizás venga a constituir ese nexo melancólico entre una época apasionante para la juventud argentina, anterior al golpe militar, cargada de rock and roll y esperanza, y la actual desesperanza del “Rulo”, despojado de su dignidad laboral.

Es un proceder en el que los recursos fílmicos acompañan el estado sentimental de la narración o la *idea dominante* de la obra. *La ciénaga* muestra a unos personajes corrompidos y despojados de afecto en un entorno geográfico y climático que complementan a esa dejadez. La selva nortea envuelve la finca en donde pasan el verano dos familias, agobiadas por el calor y un conjunto de factores sociales que hace que estos personajes no puedan salir adelante. Una película en la que todos los elementos fílmicos se complementan para crear el clima de encierro y desesperanza que envuelve a los personajes. Los planos cerrados de Lucrecia Martel, con cámara en mano, encuadran los cuerpos al compás largo y lento de las conversaciones. Esta quietud de la cámara no es pasiva, sino que parece ser un personaje invisible que observa y escucha con detenimiento para mostrarnos las falencias y ciertas actitudes que emanan de los hábitos y las coordenadas más subjetivas de todos los personajes. La cámara se detiene en un punto de la habitación desde donde puede captar el habla de la región y los movimientos más sutiles de los cuerpos que desbordan expresiones y van construyendo, de a poco, su situación interna. En una entrevista de David Oubiña con la directora se puede leer esta pasión por quedarse quieta y observar: “Tengo clara cuál es mi relación con respecto a la imagen: como la estructura total de la escena viene muy determinada por el aspecto sonoro, eso ya es una restricción a la cámara; pero además, tengo la sensación de que, cuanto más intensamente se queda la mirada en una cosa, menos se ve. Es como una decepción científica: cuanto más te acercás, menos entendés la cosa. Quizá sea un fenómeno propio de la construcción óptica de la cámara. Cuanto más quieto estás, más misterio hay. Para mí hay mucho misterio en el plano fijo. Te quedás ahí y, por la sola permanencia, las cosas van apareciendo y se van desarrollando naturalmente.”

A diferencia de *Mundo Grúa*, algunos colores son intensos. El rojo del vino que toma Mecha, la protagonista, es tan rojo como su sangre que se derrama en el comienzo de la película cuando se corta con una copa o el rojo de los pimientos maduros que se

cosechan en la finca. En los ambientes cerrados, como los interiores de la casa o el departamento en el que vive José en Buenos Aires, la imagen tiene una iluminación tenue que crea un brillo difuso sobre los cuerpos acalorados de los personajes. El clima vaporoso que crea la cámara y la iluminación acentúan la dejadez. Por estos recursos técnicos y los narrativos, la crítica ha caracterizado a *La ciénaga* como un filme naturalista. “La singularidad del naturalismo es que hace pasar esta pulsión- en el caso de *La ciénaga* una pulsión de muerte y parasitismo- por todos los espacios: en la película de Martel, lo informe de la ciénaga -estos pozos de barro y agua en el que quedan atrapados los animales- se infiltra en los medios civilizados de la pileta y de la cama de mecha, creando un ambiente acuático en el que intentan moverse los personajes y que no deja de opacarse todo el tiempo. Esta opacidad de la transparencia afecta el agua pero también a los vidrios, los espejos, las nubes, el tanque de agua y su mancha, el río y su desagüe, la ducha y el mismo aire convirtiéndolo todo en una capa pringosa y viscosa.”⁴⁴

La opacidad y la quietud del plano también son los recursos de Marín Rejtman en *Silvia Prieto*, pero la postura es diferente. La modulación llana de los diálogos y las actitudes paranoicas de estos personajes, que parecen acartonados en un riguroso guión, son observadas a distancia con la cámara fija casi parodiando la retórica artificial de una telenovela. La idea fílmica es llamativamente convencional, deja poco margen para las exploraciones de cámara y montaje. La imagen de la película es gastada y no difiere mucho de la del video del casamiento captado con una videocámara hogareña que ven los ex novios Silvia y Marcelo. Desprovista de brillo, se coloca a una distancia media y fija (en trípode). Como si no interesara ir a ver ningún detalle de cerca y sólo lo primordial fuera lo que ellos se dicen. “El uso de la voz en off de Silvia, que tantas veces puntúa el relato explicitando lo que muestran las imágenes o anticipando el contenido de los diálogos, acaso pretenda reflejar –y reforzar– la fatiga vital de ese puñado de almas redundantes. Lo que transmite, en cambio, es la fatiga de Silvia Prieto en cuanto narración. Es curioso: Silvia hace que le cuenta su historia al espectador, y Rejtman se hace cargo de ilustrarla. Como si no quisiera o tuviera nada, absolutamente nada que agregar.”⁴⁵ Los sentimientos parecen estar lejos de aflorar en una conversación y los recuerdos de ex parejas no producen el olvido mismo, como si

⁴⁴ Aguilar, Gonzalo. Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino. 2006. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor.

⁴⁵ Ravaschino, Guillermo. Silvia Prieto. www.cineismo.com

simplemente hubiera quedado registrado en un video para no ser olvidado. En la distancia el encuadre está lejos de captar una lágrima o una mirada sugestiva. De todas maneras el guión no lo necesita porque la historia de *Silvia Prieto* nos muestra un mundo en el que el amor está encerrado en las lógicas de la mercantilización.

En *Géminis* la intensidad del rojo de la sangre que se extrae de un cuerpo y pasa por mangueras de suero es un presagio para poner el tono del tratamiento fílmico. Es una introducción que carga al film de una potencia visual casi extrema para contar esta historia de pasión y tragedia. Si bien se espera que esa extracción de sangre vuelva a ser mencionada, cosa que no hace, sirve para imponer el tono de la fotografía que en ciertas escenas roza la saturación, como la secuencia del boliche en la que los hermanos bailan transpirados en la pista bajo las luces y después pasan a un lugar reservados donde tienen un acto sexual exaltadísimo. El calor, las luces y el sonido de las respiraciones son capturadas por esta cámara que observa y se acerca sin invadir a los rostros. Por momentos mira como un fantasma voyeur que se oculta detrás de las puertas entreabiertas y descubre lo que el resto de la familia no puede ver. Carri y Guillermo Nieto (Director de fotografía y cámara) manejan con inteligencia la cámara por pasillos y escaleras, circulando por los meandros familiares. Como en muchas de las películas del nuevo cine la postura es la de observar sin meterse a dar opiniones de lo que ocurre. En la escena que termina revelando a la madre la realidad, la cámara se para junto a ella y la acompaña por todo el trayecto hasta la habitación en donde están sus hijos teniendo relaciones. Pero continúa manteniendo el distanciamiento ante la tragedia familiar: nunca presenta una reflexión sobre esa pasión casi natural entre hermanos, ni interpretaciones o explicaciones psicológicas, ni una condena moral, ni una justificación.

El amor en la economía libre

Las reformas económicas del gobierno que presidió Carlos Menem se basaron principalmente en la privatización de los servicios públicos y en la apertura de la economía. Una directriz que no nacía del propio seno del gobierno, sino que venía impuesta en los “salvatajes financieros” que los organismos de crédito mundial propagaban en los países llamados subdesarrollados. Signada por los cierres de fábricas, desde el proceso desindustrializador que se inició con la última dictadura militar en nuestro país, la instalación de empresas multinacionales, el alejamiento de los sindicatos de las discusiones paritarias, el aumento de los contratos laborales a corto plazo y la flexibilización de las relaciones entre empresarios y trabajadores, en detrimento de estos últimos, sumados a la aparición de empleos con distintas pautas, empleados que funcionan como máquinas estandarizadas, la década del 90 se caracterizó por tener un mercado laboral incierto y luchado, pocos puestos con muchos requisitos, que tanto en las zonas más rurales hasta en los centros más concentrados el trabajador fluctuaba de trabajo en trabajo y se iba quedando sin él a medida que el modelo neoliberal iba perdiendo eficacia.

Si bien las películas del NCA no invitan al espectador a pensar con una bajada de línea, con un discurso programado y guiado, en sus narrativas y en sus historias las huellas del presente, el de la década del 90, no evaden la problemática que las políticas económicas produjeron sobre la población. Silvia Prieto, la protagonista de *Silvia Prieto (1999)*, cambia varias veces de empleo. Empieza con un nuevo trabajo en el que sirve café en una cafetería y en cuestión de días es promotora de jabón en la calle. “El Rulo”, personaje principal de *Mundo grúa (1999)*, es un sub-ocupado que vive en Buenos Aires y trabaja como operario en una constructora de la que es despedido. Hacia el final “El Rulo” es contratado para manejar una excavadora en la Patagonia y por tiempo indeterminado debe mudarse al sur.

Esta inestabilidad del mercado laboral e insuficiencia salarial se acoplaba a otra transformación no menos crítica para la vida cotidiana: la inserción masiva de productos acabados y servicios en las culturas de elite, la clase media y los sectores populares y marginados. “Servicios para la clase media”, titula a sus trabajos Silvia Prieto, además

de que todo el film esta atravesado en su narración por el consumo de productos y una publicidad invasiva. Esta intrusión de la mercancía en todas las formas de la vida cotidiana se detecta en varias películas producidas dentro del nuevo cine argentino. Dice al respecto Gonzalo Aguilar en su ensayo “*Otros mundos*”: “Como si nada hubiera quedado a salvo del imperio, la mercancía parece dejar sus huellas en cada fotograma. Ya en los títulos se manifiesta este hecho: así *Pizza, birra, faso* define a los personajes, mediante una jerga, por aquellas mercancías que consumen, y *Los guantes mágicos* le otorga a los productos que los personajes esperan como salvación (un cargamento de guantes que viene desde Hong-Kong, la nueva capital del cine) una naturaleza mágica que es propia de la forma de mercancía”⁴⁶ El documental *Ciudad de María* (2001) de Enrique Bellande, también ligado a las condiciones de producción y estéticas del NCA, comienza pareciendo ser un documental sobre un suceso místico (la aparición de la virgen María a una habitante de San Nicolás), pero luego el documental avanza hacia una problemática social y nos muestra el comercio alrededor de la fe: venta de estatuillas, estampas y velas a los miles de fieles católicos que visitan Iglesia. Una solución, en parte, del pueblo de San Nicolás que había sufrido los embates del neoliberalismo después del cierre de su fábrica siderúrgica que sostenía a miles de familias.

Las transformaciones económicas produjeron la pérdida de valores ligados a la cultura del trabajo y la mercantilización de la vida cotidiana en todas las clases sociales, son signos evidentes que alteraron tanto las realidades objetivas como también el mundo subjetivo, el lugar de los afectos. Dos películas hacen eco de ello, entre tantas otras: *Mundo grúa*, con una narración incierta y dispersa como la realidad del mercado laboral, y *Silvia Prieto* con su universo cargado de marcas y productos.

Es precisamente bajo el manto del mundo de los noventa que en el NCA aparece como preponderante la figura del instante, del aquí y ahora: si el pasado se muestra, debe ser problematizado de otra manera, otra forma de inscribir y pensar la memoria, pero además en esa posición del instante hay una búsqueda por expresar las dimensiones culturales de las nuevas relaciones sociales que comienzan a configurarse por esos años noventa, esto es, las prácticas individualistas, los procesos de anonimato, la circulación indefinida y constante de personas a las que se va conociendo y

⁴⁶ Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos*, un ensayo sobre el nuevo cine argentino. 2006. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor.

desconociendo en lapsos cada vez más cortos, la aparición de nuevos lugares en los que esa circulación se establece, shoppings, salones de videogames etc. y todo lo que, en cierta manera, implica un profundo cambio en la concepción del espacio público.

Mundo grúa.

La opera prima de Pablo Trapero expone la situación precaria de un sub-ocupado en la ciudad de Buenos Aires, ante una cámara en mano que captura en blanco y negro y se acerca, lo más que puede, a la realidad. Trapero filma en un estilo naturalista, sucio, pobremente iluminado y con un sonido roto que responde al deseo semi-documental del film y a las carencias económicas de la producción. *Mundo grúa* es una película sobre mendigar una dignidad, sobre la agonía lenta e irreversible de todo ser humano, pero también es el retrato intermitente de una generación de argentinos que pasó su juventud en dictadura, una generación desubicada y para ilustrarla se nos muestra la biografía de un aspirante a conseguir un trabajo digno, de un eterno quiero y no puedo.

La película se rodó en escenarios naturales: un departamento precario, calles de la ciudad y gran Buenos Aires, una obra en construcción, el desierto patagónico, bares, un kiosco, un cine, etc. La historia cuenta un momento en la vida de “Rulo” (Luis Margani, actor no profesional). Sub-ocupado, amante de las máquinas y con un pasado añorado como bajista de una banda de rock. Un gordo buenazo, cincuentón, padre divorciado con un hijo adolescente a cuestas y una salud que le empieza a mostrar síntomas de deterioro. De su familia sólo parecen quedarle, como afectos más cercanos, su madre y este hijo adolescente, y no tanto, vago y con una banda de rock. La película empieza con una esperanza para “Rulo”. Entre las changas y la desocupación, una puerta se le abre cuando Torres, su amigo, lo introduce en el oficio de la operación de grúas “T”. Parece estar a prueba hasta que aprenda a usar esas grandiosas máquinas incrustadas en lo alto de edificios en construcción. “Cuando aprenda me van a dar otra categoría y cuando tenga esa categoría voy a tener un mejor sueldo...aparte sabes que lindo allá a 100 metros de altura, tranquilo...”, le cuenta Rulo a su madre mientras cenan. Parece satisfecho y contento de una posible mejora salarial y lograr una estabilidad.

En ese primer día de trabajo y aprendizaje, conoce a Adriana, la kiosquera que vende sándwiches de milanesa cerca de donde trabaja. Ella también está sin pareja y atiende sola el kiosco. A Rulo le gusta. Le parece atractiva porque es una trabajadora como él. “Trabajás a conciencia”, es el primer piropo que le dice, además de admirarle el modesto local que tiene y las milanesas que prepara para vender. En la vida de Rulo las máquinas representan un potencial importante, sobre todo para el trabajo, con sus amigos se juntan a arreglar un motor y admirarlo. Le pide consejo a uno de ellos para arreglar la cortina del negocio de Adriana, como si fuera a seducirla demostrando que sabe arreglar de todo. Finalmente tiene su primera salida con Adriana. Van a cenar y después al cine. Cuando están observando un viejo proyector que hay en el cine él la intenta abrazar mientras le explica cómo es que funciona el aparato, en otra demostración de saber sobre las máquinas.

En su pasado “Rulo” fue bajista de una banda de rock llamada “Séptimo regimiento” que llegó a tener un hit: “Paco Camorra”. Adriana lo recuerda y se asombra de que su bajista ahora sea gordo y haga “changas”. La relación va muy bien. En su desordenado altillo la besa por primera vez, en una escena que muestra que “Rulo” no es experto en las mujeres y luego de unas semanas, su departamento de soltero, desordenado y sucio, se va convirtiendo en un hogar más limpio a medida que el noviazgo con Adriana se va afianzando.

Después de dos meses de trabajo y aprendizaje la ART (Aseguradora de riesgos de trabajo) no lo autoriza a trabajar. La decepción vuelve a la vida de “Rulo” que divagará nuevamente con la sensación de impotencia que genera el desempleo. Es que el trabajo no sólo supone un sustento económico para cubrir las necesidades básicas, también es modelador de ritmos, horarios, y por sobre todo constituye un soporte de identidad. (Por eso quiere que su hijo trabaje, que haga algo, no lo quiere mantener más como un vago, que sea como él, un trabajador). En el trabajo “el sujeto deposita la ilusión de alcanzar el bienestar, la felicidad...Podemos pensar que en sus proyectos, sueños y expectativas, el trabajo representa un lugar importante, permite el anclaje de un proyecto individual y colectivo. El trabajo constituye un soporte de identidad, guarda un valor en la economía libidinal, posibilitando y fortaleciendo los lazos sociales.”⁴⁷ Freud señala al trabajo diciendo que “ninguna técnica de conducción de la vida liga al

⁴⁷ Karina D’Alfonso y Ma. Andrea González. ¿Malestar de época o época de malestares? Texto de cátedra: Psicología social. Universidad nacional de La Plata. Facultad de periodismo y comunicación social. 2003

individuo tan firmemente a la realidad como la insistencia en el trabajo”⁴⁸. La situación de “Rulo” es propia de un contexto en el cual las posibilidades eran pocas para un desocupado sin formación. Frente al miedo de seguir desocupado se abandonan aspiraciones y su desesperación al no conseguir empleo lo lleva a aceptar una nueva propuesta laboral en la Patagonia, lejos de todo, de su barrio, de sus afectos y de Adriana. Es que “Rulo” no se concibe sin trabajar. Vicente Galli y Ricardo Maflé en su texto “Desocupación, identidad y salud”, dicen que es totalmente diferente la carga de estar desocupado para un hombre que para la mujer: “Es mucho mayor el grado de involucración personal con el trabajo y el ganar dinero que está marcado para el hombre (varón) que lo que se espera en este aspecto de la mujer. A tal punto que el hombre suele sentir jugada su identidad en eso de poder mantener con su trabajo a su mujer y su familia... Prevalece en ellos una actitud de estoica entrega a las exigencias de cualquier trabajo, sin importar las condiciones de este”⁴⁹. Estar desocupado nuevamente lleva a Rulo a una decisión en la que pierde la posibilidad de encaminar su vida junto a Adriana. Ella lo deja a pesar de que él le dice que la va a llamar por teléfono y la va a visitar cada dos meses. “Nosotros, qué pasa con nosotros”, le pregunta Adriana en un café cuando le cuenta de su nuevo trabajo. “Andá, hace tus cosas, hace tu vida. Cuando vuelvas, si estoy, hablamos”, le dice ella dejándolo desahuciado.

Rulo llega a Comodoro Rivadavia y al poco tiempo empieza a manejar retroexcavadora para una empresa que construye un gasoducto. Vive en una casa superhabitada con sus compañeros de trabajo que se encuentran en una disputa con la empresa por las condiciones laborales. Llega a cobrar su primer sueldo y además recibe la visita de sus amigos de Buenos Aires. Pero la situación de los trabajadores es crítica y los reclamos, a los cuales “Rulo” se muestra apartado, no encuentran solución con la empresa contratista y el trabajo se para.

“Rulo” finalmente emprende la vuelta a Buenos Aires. “Acá se fue todo al diablo, se pudrió todo”, le cuenta a su hijo por teléfono. Sólo se pone contento cuando habla algunos minutos con su familia desde un teléfono público que le traga monedas sin cesar. Pero su estado de ánimo no es el mejor. “Como esta la cosa (refiriendo se la situación económica del país) uno anda bajoneado, soy un tipo que le gusta joder, me gusta divertirme, pero con estos quilombos ¡qué voy a andar bien!”, le cuenta a su

⁴⁸ Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura”. 1930

⁴⁹ Galli, Vicente y Maflé, Ricardo. “Desocupación, identidad y salud”. 2000

amigo cuando se despiden de Comodoro Rivadavia. La película se va sin dejar a Rulo satisfecho. Termina con un primer plano de él sentado en el asiento acompañante de un camión que lo trae de vuelta a Buenos Aires.

La estructura del relato se condice con la situación de desocupación del protagonista. La narración se dispersa en un viaje y deja cosas inconclusas como su situación con Adriana. ¿Qué pasará con ella? Esa relación quedó ahí en el bar donde se despidieron y no se sabe si retornará. Si bien puede que se guarde una esperanza porque ella le había dicho que cuando vuelva hablarían, en el final queda el mismo ánimo que se lleva “Rulo” de la Patagonia. Un final clásico podría imaginarse con ella esperándolo en Buenos Aires y que el amor se concrete definitivamente. Pero no hay lugar para un retorno heroico en el que él vuelva a buscarla. En el NCA se presentan formas narrativas dispersas de diferentes estilos. En *La ciénaga* la atención de la cámara y del relato va pasando por varios focos de conflictos, atravesados por accidentes, y termina con una muerte que da por terminada la narración. En *Mundo grúa* la lógica del relato está dada por la situación personal del protagonista. Como si la desocupación no permitiera anclar la historia y concluirla. El trabajo es lo que estructura el tiempo del protagonista y la forma narrativa es un síntoma del sentimiento del protagonista. Por eso, al ser despedido la narración entra en crisis: “significa el desmoronamiento de la única narración posible que el protagonista imagina para su vida.”⁵⁰ Siguiendo esa línea dispersa y a saltos, a “Rulo” no le es posible sostener una relación de amor, mucho menos de compromiso.

Silvia Prieto

Silvia Prieto es un mundo de infinidad de relaciones humanas. En el que se produce un intercambio constante de subjetividades, choques casuales en los que se forman parejas y ex parejas que se rencuentran. El mundo que representó Martín Rejtman en *Silvia Prieto* no es específicamente el de la vida laboral argentina de *Mundo grúa*. Rejtman se muestra apático cuando los críticos intentan dilucidar alguna pauta representativa o un intento por decir algo alegórico a través de sus personajes. “La

⁵⁰ Aguilar, Gonzalo. Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino. 2006. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor.

película no puede hablar de otra cosa que de la Argentina. Pero yo en ningún momento hablé de La Argentina, y no pienso hablar de La Argentina. Una vez escribí un cuento que se llama “Los argentinos”, pero era porque había tres argentinos que habían violado a un brasilero. Y en el cuento queda muy claro que se llama así por eso. Me parece la peor estupidez querer hablar de La Argentina, porque ahí es donde vas a decir las cosas más tontas. No hay que tener intención: hagas lo que hagas, vas a hablar de lo que tenés que hablar. Lo que tenés que decir, lo vas a decir. Así que para qué vas a hablar de eso”, manifiesta Rejtman. Esta declaración está en la misma línea que el pensamiento de Raymond Williams que dice que en las obras de arte se manifiesta un “sentir de época”. *Silvia Prieto*, con tono de comedia, presenta ciertos rasgos de época en la manera de consumir, transitar, trabajar y relacionarse de los personajes.

Las nuevas costumbres que la globalización trajo a la vida cotidiana de los argentinos; la inserción de productos acabados, provenientes de las potencias económicas occidentales y orientales, una nueva reorganización de los espacios urbanos signados por la publicidad, y políticas económicas que engendraron la posibilidad de nuevos modos de consumo, sobre todo con la paridad dólar- peso y los bajas tasas de interés de los créditos otorgados a la clase trabajadora. Pero si todas estas causas definieron nuevas subjetividades para los argentinos. ¿Cómo encontrarlas en un film al cual se le critica la falta de psicología de los personajes? “Es posible percibir en los personajes cierta falta de vida interior que, al traducirse en inercia y ausencia de todo tipo de reflexión explícita, los aplanan hasta despojarlos de cualquier indicio de pasión por aquello que hacen. Sus ambiciones son prácticamente nulas y ellos parecieran ser incapaces de conmoverse ante ningún suceso, como si fueran máquinas acopladas para repetir determinada rutina”⁵¹, dice una crítica en un blog. Quizá esto se deba a que a Rejtman no le interesaba mostrar todos los aspectos en la vida de los personajes. Es una muestra de ciertos momentos en la vida de ellos. En una entrevista para el diario página 12, le plantean a Rejtman la idea de que Silvia presenta falta de sentimientos y ello se ve reflejado por la obsesión en la numeración de las cosas: “No me parece que el personaje de Silvia sea tan torturado –sigue Rejtman–, no tiene más obsesiones de las que se ven en la película. Por ahí te da la sensación de que es así a toda hora porque cuenta los cafés que se sirven en el bar, pero no numera todo lo que pasa por su vida. No está

⁵¹ Echeverría, Sol. El increíble mundo de Rejtman. www.noretornable.com.ar/v5/dossier/echevarria.html.

contando cuántas veces respiró.”⁵² Lo que no se puede sostener es que los personajes están vacíos y que no demuestran sentimientos. A lo largo del film se forman y se separan parejas, se entablan nuevas amistades, la vida de los personajes cambia y no cambia. Lo que me interesa ver en *Silvia Prieto* es cómo y en que condiciones se dan las transferencias humanas y de afecto.

Ella (Silvia Prieto), interpretada por Rosario Bléfari, tiene una decisión tomada. “Decidí que mi vida iba a cambiar”, comienza la película con voz en off de la protagonista, sobre un plano que toma la marquesina publicitaria del café donde se reúne con Marcelo, su ex marido. “A la mañana muy temprano metí toda la ropa que tenía en un bolso y la lleve al lave rap. Al mediodía conseguí trabajo en un bar. Estaba completamente decidida. Nada iba a volver a ser como antes”, continua diciendo en voz en off. Parece que el cambio que emprende Silvia está totalmente ligado a realizar actividades que requieren movimientos netamente comerciales y de dinero. Llevar a lavar la ropa, trabajar sirviendo café (y llevar las cantidades de tipos de cafés servidos) y comprar un canario. Su ex marido, con el que se reúne en un café parece tener con intenciones de reconquistarla con dos actos también puramente monetarios: la invita al cine y le regala mil doscientos dólares. Los protagonistas se empiezan a cruzar y sin conocerse entablan conversaciones que se desprenden a causa de algún objeto o producto. El primer encuentro entre Marcelo, exmarido de Silvia, y Brite se produce cuando esta última está repartiendo sobres promocionales de jabón en polvo en un a esquina de Buenos Aires. La marca del jabón es “Brite” como el nombre de la misma chica que los reparte. Como si por casualidad hubiese una identificación con la empresa para la cual promociona. Marcelo la invitará a salir después de que vuelva a pasar por la esquina a pedirle que le regale más jabón. Para volver a hablar con ella estuvo obligado a realizar la misma acción a la cual Brite está sujeta en su trabajo. Ellos serán novios y después de algunos encuentros planearán casarse.

Silvia, después de dejar el trabajo en la cafetería, empieza a trabajar junto a Brite en las promociones de jabón. La relación entre ellas se convierte en puro intercambio. Desde el momento que las dos se visten iguales para las promociones, Brite parece empeñada a que a las dos les pase lo mismo en la vida. Como si por llevar un mismo uniforme uniera sus vidas y sus cuestiones más íntimas. Brite, con Marcelo Echegoyen,

⁵² La importancia de llamarse Silvia Prieto. Entrevista a Martin Rejtman en *Radard*. Buenos Aires. Mayo de 1999.

el ex marido de Silvia, como nueva pareja, no resiste a que Silvia no pase por la misma situación. Por eso le presenta a Gabriel Rossi, su ex marido que volvió de Los Ángeles. Pero Silvia dice que no está preparada para empezar algo nuevo y su relación con Rossi termina, luego de una noche de sexo, en una fraternal amistad. En un punto, Brite quiere ser Silvia o quiere que Silvia sea como ella.

A Silvia se le desencadena una crisis existencial cuando descubre que otra mujer se llama igual que ella. La busca en la guía telefónica y la llama y le corta. Se convertirá en el conflicto principal de la obra, aunque la película no presenta las características clásicas que imposibilitan seguir al personaje sin resolverlo. Aquí, como en muchas de las películas del nuevo cine, no hay un gran conflicto. Lo que hay es una representación de un mundo en el que los personajes, con sus características y subjetividades, deben convivir y abrirse paso en la rigidez de la mercancía. Las situaciones, vínculos o personajes se definen en base a un objeto. El caso más evidente es cuando los personajes son nombrados según algún elemento que los caracteriza. Hay una especie de ciclo en el que intervienen actividades comerciales que se van propagando de personaje en personaje y hace que la historia se mueva y acomode las cosas en su lógica. Después de los mil doscientos dólares que le da Marcelo a Silvia en el bar (¿Es una donación, quizá quiso reconquistarla?) y de cobrar el primer sueldo, ella se va un fin de semana a Mar del Plata. Allí conoce a Armani, un señor mayor que ella, que intenta seducirla prestándole su saco de la marca italiana Armani. (Paradójicamente se llama igual que la marca de su atuendo). Ella se apropia de la prenda y se la trae de regreso a Buenos Aires. Después de la noche de sexo con Rossi, ella le presta a él ciento cincuenta pesos para sacarlo del apuro y le regala el saco Armani. Rossi le vende el saco a Marcelo Echegoyen, para ganar unos pesos y saldar su deuda con Silvia. Ellos se conocían de antes porque fueron compañeros en la primaria (también son una paradoja en el intercambio de ex parejas pero al igual que entre Silvia y Brite parecen inmovibles y no alterarse ante esa situación). El saco finalmente vuelve a su dueño original cuando Armani encuentra en un tenedor libre a Marcelo y Brite con su saco. Armani, que se sienta con ellos a comer, reconoce como suya la prenda que lleva Marcelo y este finalmente cede a devolvérsela a cambio de unos cuantos pesos. Los personajes de *Silvia Prieto* cuentan dinero, sacan cálculos, evalúan lo que les conviene, venden, compran. Silvia saca cuentas para ver a donde puede irse de viaje, Rossi para subsistir ya que volvió de Los Ángeles y no tiene trabajo y Marcelo usa el dinero de la

venta para volver en taxi. Son relaciones en las que el afecto que pudo haber habido o hay en un momento se detiene y queda de lado, para saber si “me vas a devolver lo que te presté”, cuanto le gano si se lo vendo o si lo compro para después venderlo más caro. Estas actividades no dejan de reproducirse cualquiera sea el momento y la relación. Marcelo y Brite se van a vivir juntos por una conveniencia económica. El dinero, sustancia fluida y petrificada, en términos de Deleuze, es el elemento por el cual la reproducción social del capitalismo opera en todas las producciones de la vida cotidiana. Pero no es esta producción la producción del deseo sino la de un *socius* que integra y regula las producciones deseantes, en tanto deseo es lo real en si mismo. Dice Esther Diaz: “El capitalismo, como organización social de la producción deseante, se define, por una parte, por la destrucción de los códigos de grupos, propios de las sociedades pre-modernas (alianzas, tradiciones, creencias). Y, por otra, por la abstracción de la intensidad deseante. Todo deseo es subsumido bajo la categoría abstracta de la mercancía y el dinero”⁵³. El casamiento, símbolo de compromiso de la sociedad moderna, aparece como una especie de inversión. Brite lleva a vivir a Marcelo a su casa para ahorrar gastos, la pareja de Garbuglia y Marta se forma en un programa televisivo y lo único que le interesa a ella es que el programa se hace cargo de la fiesta, la cual aprovechan Marcelo y Brite y se casan de incognito para ahorrar los gastos de la fiesta. Pero el acto de casamiento en *Silvia Prieto* no es una consecuencia de relaciones duraderas sino que se parece más a una fiesta de cotillón que al proyecto de una relación duradera. “El compromiso es resultado de otras cosas: del grado de satisfacción que nos provoca la relación, de si vemos para ella una alternativa viable, y de si la posibilidad de abandonarla nos causará la pérdida de alguna inversión importante (tiempo, dinero, propiedades compartidas, hijos)”⁵⁴

Y la decisión de cambiar la vida de Silvia, buscada entre la mercancía, conseguir trabajo, termina en un despojo total de su pasado. Y parece querer prescindir de la serialidad de la mercancía y la burocracia. Pierde sus documentos en una disco y registra la denuncia con otro nombre. Ya no le interesa su nombre, parece habérselo cedido a la otra Silvia Prieto (Mirta Busnelli). Rossi, a quien habían metido preso y visitaba frecuentemente, se va de la cárcel sin avisarle y ella termina llevando a su casa

⁵³ Diaz, Esther. La posmodernidad y el desarraigo de Eros. Texto expuesto en: “Jornadas de Mitologías y Diálogo Interreligioso”, organizadas por la Academia del Sur y Editorial Biblos, y realizadas en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires, el 24 de abril de 1999

⁵⁴ Bauman. Zygmunt. Amor liquido. Fondo de cultura. Buenos Aires. 2005

a otro ex presidiario amigo de Rossi que quiere ver el video de casamiento de Marcelo y Brite, pero Silvia no lo tiene y termina engañándolo mostrándole el video del casamiento de ella con Marcelo. “Con el vestido puesto ni se iba a dar cuenta de que era yo”. “A esa altura ya no me importaba nada”, concluye.

En busca del amor

Si hay algo que une a las personas a formar una familia, es el amor. El amor es creador de belleza dice Platón. Pero como muchos autores lo ven en la posmodernidad (Esther Diaz, Sigmund Bauman, Gilles Deleuze), el ritmo de nuestra época ha sido marcado por la lógica del consumo. Por el uso desmedido de productos ya realizados, las formas de relacionarse entre personas también muestran un modo similar de inmediatez, de saciar ganas. Y son ellas las que se encuentran en el lugar del deseo o más bien, hay una producción deseante desplegada desde la maquinaria capitalista que reprime a la producción deseante del propio sujeto. “La publicidad a través de imágenes lo sabe y presenta sus productos dentro de una combinación de cosas –el momento, el lugar, la compañía, la luz, la música- que hacen del conjunto algo deseable. Pero engaña cuando pretende vendernos el objeto abstracto, aislado”.⁵⁵ Y esta producción se reproduce en todos los órdenes de la vida cotidiana. Incluso para regir los órdenes del amor actuales en los cuales el deseo producido por la maquinaria social y las ganas se anteponen a las ansias de posesión del amor.

El universo amoroso de “Tan de repente”

“Tan de repente”, dirigida por Diego Lerman, producida durante el 2001 y estrenada en el BAFICI del año 2002, es una especie de road movie que mueve a tres mujeres jóvenes a las cuales se les sumarán un par de personajes más en la parada final. Pero es una road movie que va sin rumbo preciso encausada en la lógica accidental que mueve a los personajes según el devenir casual. (Las ideas de las narraciones accidentales son compartidas dentro de muchas películas del NCA, la filmografía de Lucrecia Martel está suscrita a este tipo de narraciones). Pero también es una aventura

⁵⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari. El anti-edipo, capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires. Paidós. 2005

de amor nómada y de búsqueda constante de nuevas experiencias que mezcla humor y melancolía. La historia está basada en fragmentos de la novela “La Prueba” de Cesar Áira. Su protagonista, Marcia, es una joven que trabaja en una lencería de la ciudad de Buenos Aires y que pasa por un momento triste: su novio acaba de romper con ella luego de una relación de casi dos años. En ese estado es cuando se topa con otras dos jóvenes que se hacen llamar Mao y Lenin quienes llevan una vida muy diferente a la de Marcia. En el montaje de las primeras escenas se ve a Marcia trabajando, llorando por su novio a quien llama y le corta, comiendo compungida, y a la par de estas escenas se ven otras en las que Mao y Lenin roban una moto, comen en puestos de la calle y deambulan por la ciudad. El encuentro de ellas con Marcia es por demás de casual y abrupto. Marcia se dirige a trabajar y desde el interior de un local de videojuegos Mao la ve pasar y la sigue con la mirada. Como si tuviera una cuenta pendiente sale disparada del local y la empieza a perseguir junto con Lenin. Cuando la alcanzan, así como si nada, Mao le pregunta: “¿Querés coger?”. A lo que le sigue: “Te quiero tocar la concha”. Marcia la rechaza y comienzan una discusión en la que se perciben dos posiciones diferentes sobre el amor que convivirán en toda la película.

Lenin y Mao son una pareja abierta y dicen no ser lesbianas. Son nómadas y van por la vida juntando experiencias. Están al margen de la vida rutinaria, no tienen trabajo, delinquen, y han abandonado sus hogares. Mao es la más provocadora de las dos y parece buscar siempre los deseos sexuales de los demás. A Marcia la provoca constantemente invitándola a coger, a que pruebe con una chica. Estas dos chicas expresan un amor desalineado de los cauces tradicionales, al igual que como llevan sus vidas, sin compromisos, sin deberes. El amor para Mao por momentos no existe, al menos de la forma que lo entiende Marcia que no cree en el sexo sin amor. “Si ya tenés novia para qué me querés a mí”, pregunta Marcia. Ella cree en un amor comprometido mientras que las dos chicas de pelo corto son abiertas y permiten que una se pueda enamorar de otras personas sin diferenciar el sexo. El amor para ellas está abierto a la experiencia nueva y a la casualidad. Cuando Marcia les pregunta para que quieren conocerla Mao le responde: “Para enriquecer la vida, para conocer gente nueva”. Ella la desea para luego desecharla; la dejará en Rosario por un joven tímido e introvertido. De la manera que la tratan parecen querer despertar un costado sexual reprimido en Marcia y la quieren convencer a toda costa hasta contradiciéndose. “Mi deseo era contar una historia donde se sucedan muchas cosas, donde los personajes fueran de carne y hueso.

Una historia de soledades, de encuentros y sobre todo de contradicciones, hacer una exaltación despiadada de la contradicción.”, dijo Diego Lerman en una entrevista. En un primer momento le pregunta si no cree en el amor entre chicas y después cuando la invita nuevamente a coger le dice que el sexo no tiene nada que ver con el amor. “Del amor no hay que hablar”, le dice Mao a Marcia en un local de comidas rápidas, mientras Lenin fuma y observa. “El amor no admite un solo rodeo: la acción. Porque el amor que no tiene explicaciones tiene pruebas. Y las pruebas valen tanto como el amor. Vamos, vas a tener tu prueba”, le dice Mao.

Mao y Lenin suben con Marcia bajo amenaza a un taxi, lo roban y se dirigen al mar. Parecen atraparla y llevarla a conocer su modo de vida. Marcia nunca lo había conocido y así, luego de ver el mar, la llevan sin rumbo, en un viaje accidentado que por la casualidad de cruzarse con un camionero, terminan en Rosario. Allí, siguiendo su incertidumbre narrativa, llegan a la casa de una tía de Lenin y se instalan en una pieza. Donde Marcia finalmente cede a tener sexo con Mao. Pero, luego de que el acto sexual se consume, la reacción de Mao es desechar: Parece que ya obtuvo lo que quería y a los pocos minutos ya está provocando a Felipe, un estudiante que reside en la casa. Mao, a diferencia de Lenin que parece más fraternal, parece tener cierto goce de perversión al dejar a Marcia y empezar provocar al estudiante. También disfruta de un dominio que genera sobre estos seres retraídos e introvertidos, a Felipe lo desconcentra y lo saca de su atención en el estudio y hasta lo obliga a que le de dinero y a Marcia la trata infantilmente al no dejarla salir de la habitación si no le da un beso.

Paralelamente a este juego, en la casa reina la fraternidad. La llegada de las chicas en ningún momento provoca rechazo, al contrario, sin conocerlas, una de las inquilinas de la casa, la tía de Lenin alquila varias de sus piezas, les abre la puerta y las invita con mate. Estos tres nuevos personajes que se suman a la trama, la tía, Delia y Felipe, son seres solitarios que reciben con ganas a estas tres desconocidas. Les prestan ropa, les dan de comer, y Lenin y su tía se llenan con recuerdos de la infancia y tiempos de júbilo en esa casa devenida en pensión. Después de la hostilidad y a la casualidad por la que venían surfeando los personajes hasta aquí, la llegada a un hogar aflora otros sentimientos, sobre todo en Mao y Lenin y por primera vez muestran deseos de quedarse, al menos brevemente en un lugar. Hasta Marcia, al superar el desprecio de Mao luego de tener sexo, no está apurada por volver a su trabajo, quizás porque haya encontrado amigas (Delia tiene un gesto de amiga cuando le regala un vestido y Lenin

la escucha cuando la agobia el recuerdo de su ex novio). También es Lenin la que experimenta un cambio hacia lo fraternal encontrando en su tía parte de su pasado, momentos de felicidad, y con ella hace un papel casi de hija acompañándola a visitar amigas y asistiéndola antes de irse a dormir. La salud de la tía estaba deteriorada por años de cigarrillo y el alcohol. Y Mao, en una actitud que no se le vio antes, lo lleva a Felipe a conocer al acuario que nunca vio, cuando parecía que iba a ser uno más al que desechaba. El momento cúlpe de compañerismo entre los personajes se da con un paseo en bote que realizan todos juntos. El final, luego de la muerte de la tía, nos muestra a Mao y Felipe disfrutando del Acuario, Delia sonriente, bajo la lluvia, alimentando a las gallinas de la difunta tía y a Marcia abrazada de Lenin en un colectivo regresando a Buenos Aires. Estos personajes lo que buscaban era afecto.

De todos los personajes es Mao quien lleva en mayor medida la propiedad de “liquidez” de la que habla Bauman. Ella dice enamorarse de Marcia apenas la ve pasar por la vereda de la casa de videojuegos y quiere tener relaciones sexuales habiendo mediado dos o tres palabras con ella. Pero la pasión no le dura mucho. Marcia ya no le importa una vez consumado el acto sexual en Rosario. Ese amor a primera vista que Mao manifestaba en los primeros minutos de la película ya no cuenta más y ahora se fija en otra persona. La consideración de “amor” que expresa Mao muestra que puede enamorarse y desenamorarse y gozar de ello. Para Bauman, en estos tiempos los estándares del amor están más bajos y “no es que más gente esté a la altura de los estándares del amor en más ocasiones, sino que esos estándares son ahora más bajos: como consecuencia, el conjunto de las experiencias definidas con el término “amor” se ha ampliado enormemente.”⁵⁶ El espíritu de libertad de las dos chicas, que están juntas pero no como una pareja formal, sin compromisos ninguna con la otra y siendo consientes ambas de ello sin expresar celos, se condice con tipos de relaciones abiertas. El juego de Mao y Lenin es un juego de coraje y arrastran a la fuerza a Marcia hacia él. Se introducen y viajan hacia lugares desconocidos. No se estancan en un sitio, a lo sumo se quedan un tiempo, sacan lo más rico de ello y luego se van, como cuando llegan a Rosario. Viven la vida intensamente en el devenir que el deseo les provoque. Porque el deseo ansia consumir y el amor poseer.

Pero a diferencia de lo que afirma Bauman de que el deseo en esta época está anexo al consumo de bienes ya hechos y que las relaciones terminan funcionando

⁵⁶ Bauman. Zygmunt. Amor líquido. Fondo de cultura. Buenos Aires. 2005

como si se trataran de mercancías, “Tan de repente” es una historia de relaciones fugaces e intensas que no parecen contaminados por el consumo, las chicas sacan a Marcia, al menos por un momento, de una vida laboral y angustiosa y la llevan hacia lugares desconocidos a explorar. La prueba de amor que le dan Mao y Lenin a Marcia no tiene nada que ver con el consumo, es una muestra de un amor accidentado y nómada que no admite la posesión. Lo que ellas llaman amor es muy distinto a las concepciones de Bauman. Desde el mito platónico, Eros (diosa del amor) es "una relación con la alteridad, con el misterio, es decir, con el futuro, con lo que está ausente del mundo que contiene a todo lo que es... El pathos del amor consiste en la insuperable dualidad de los seres."⁵⁷ Es errante y si se lo encadena muere. Y si en su propia contradicción juvenil, Mao no ama verdaderamente a Marcia es porque en ella reina un deseo constante de experiencias. “El deseo es ampliar el mundo: cada adición es la huella viva del yo amante; en el amor el yo es gradualmente transplantado al mundo.”⁵⁸ Por eso para las chicas nómadas el tiempo transcurrido en la película forma parte de una aventura, mientras que Marcia, más apegada a la posesión y todavía llorando una separación, lo vive como un melodrama.

⁵⁷ Díaz, Esther. La posmodernidad y el desarraigo de Eros. Texto expuesto en: “Jornadas de Mitologías y Diálogo Interreligioso”, organizadas por la Academia del Sur y Editorial Biblos, y realizadas en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires, el 24 de abril de 1999

⁵⁸ Bauman. Zygmunt. Amor líquido. Fondo de cultura. Buenos Aires. 2005

La institución familiar como vínculo de amor en el cine argentino.

Para los directores del Nuevo cine argentino, la familia constituye un lugar en donde se construyen muchos de sus relatos. Algunas veces ocupan un lugar protagónico como en *La ciénaga* o *Familia Rodante* (2004) de Pablo Trapero, o bien está prácticamente obviada como en *Silvia Prieto*, en donde los personajes parecen no tener familia. Los personajes del NCA están inmersos en escenarios familiares conflictivos, destruidos, ausentes, en donde los lazos afectivos ya no funcionan. Considerando a la familia como un área de observación estratégica para analizar las significaciones sociales que cobran forma en cualquier momento histórico (en este caso la década del 90), teniendo en cuenta su carácter de institución de códigos y prácticas sociales para la formación de los sujetos (niños) y que está expuesta a los efectos de los cambios recientes del entorno social caracterizado por profundas reestructuraciones de orden socioeconómico y cultural, expresada desde un cine de carácter realista y presente, resulta un espacio lleno de significaciones, una herramienta crítica, una huella del presente.

Las corrientes subjetivistas y psicologistas proponen pensar la familia como una institución que produce lógicas, normas explícitas e implícitas, determinando prescripciones y proscripciones y regulando así el comportamiento de sus integrantes. Encontrándose en las familias un componente visible (referente a lo instituido) vinculado a la organización jurídica del matrimonio, que determina derechos y obligaciones, normalizando tareas y funciones tales como la reproducción, la seguridad, la educación y la fidelidad. Por lo tanto el círculo familiar aparece como encargado de internalizar al individuo en el mundo objetivo de la sociedad; lo que Peter Berger y Thomas Luckman llaman “socialización primaria”. Pero hay que distinguir también a la familia como grupo en particular. La frase popular: “cada familia es un mundo aparte”, se puede sumar a estos conceptos en el sentido de que cada familia filtrará para el niño los valores institucionalizados. “De esta manera el niño de clase baja no sólo absorbe el mundo social en una perspectiva de clase baja, sino que lo absorbe con la coloración idiosincrásica que le han dado sus padres.”⁵⁹ La familia actúa como conciliador entre

⁵⁹ Berger y Luckman, La construcción social de la realidad, cap 3, 1986.

ese mundo institucionalizado y el desarrollo del niño, y esto se da en circunstancias de enorme carga emocional.

Para el fundador de la psicología social en nuestro país, Enrique Pichon Rievère, la familia tiene un lugar fundamental en la conformación de las relaciones humanas y sociales del individuo. Al respecto decía: “Habiendo definido a la familia como una estructura social básica que se configura por el interjuego de roles diferenciados (padre, madre, hijo), y enunciando los niveles o dimensiones comprometidos en su análisis, podemos afirmar que la familia es el modelo natural de la situación de interacción grupal.”⁶⁰. La familia aparece como el elemento socializador, en cuyo ámbito el sujeto adquiere su identidad y su posición individual dentro de la red de interacción. La movilidad de dicha posición y su funcionalidad señalarán la naturaleza y el grado de adaptación a ese marco familiar, del cual el sujeto resulta portavoz. La definición dada por este autor refiere a un modelo de organización familiar propio de la modernidad que alude a una familia nuclear en tanto forma concreta que adopta la institución familiar.

Como toda institución está sujeta a la dinámica social y por lo tanto sufre cambios, aunque la institución no desaparezca. “La Familia es menos un objeto discreto claramente discriminable que un complejo campo de fuerzas en permanente proceso de transformación. Visto así, la familia no cambia sino que es el cambio lo que la define como institución, se inscribe en el cambio, transita, deviene, como corresponde a la propia noción de proceso. Visto de esta manera, vale más preguntarse acerca de lo que la familia está siendo (qué ha sido, hacia donde tiende a ir) y de acuerdo a en qué situaciones concretas se inscribe, antes de qué es...”⁶¹. Lo cual no quiere decir que no haya una visión hegemónica de la familia, ni un modelo a seguir dictado por el estado que la regula desde un cuerpo legal.

A propósito de estas cuestiones de internalización y de puerta de entrada a prácticas, reglas, costumbres y, sobre todo, direccionar el deseo por parte de la familia al niño en la construcción del sujeto, Félix Guattari y Gilles Deleuze se ocuparon de ello en su obra “El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia” (1972). De la cual a grandes rasgos podemos extraer la idea de que no es la familia la que determina la socialización del niño, sino que ésta ya se encuentra determinada. “Cuando el hijo llega al mundo, se encuentra con un campo social que define sus estados y sus deseos como sujeto. Ese

⁶⁰ Pichon-Rievère, Enrique. El Proceso Grupal, (Del psicoanálisis a la psicología Social, I), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2001

⁶¹ Idem 36

campo está constituido, entre otras cosas, por las prácticas, los discursos, la economía, en fin, por las formas de vida y las fantasías de los adultos. Además si esto es así, el padre mismo forma parte de una sociedad que lo condiciona. No habría, pues, como pretende el psicoanálisis, una primacía de las relaciones parentales en la conformación de los sujetos. Estas relaciones se inscriben en una sociedad que las determinan. Lo social incide sobre lo familiar y lo individual, y no a la inversa.”, escribe Esther Díaz en el análisis que hace de la obra de Guattari y Deleuze.

No es objeto de este punto ni de esta tesis hacer un debate sobre el psicoanálisis y cómo se construye el deseo, pero sí nos sirven los conceptos de Guattari y Deleuze y cómo conectan a la familia entre la sociedad y el sujeto. El grupo familiar sería parte de una reproducción social (sistema capitalista) en la que se reprime el deseo verdadero. Los autores consideran que a la “maquina deseante”, el inconsciente, descubierta por Freud, se complementa con la “maquina social” en la producción de deseo. El objeto de deseo depende de un sistema de producción que es exterior al deseo. En las sociedades capitalistas avanzadas la producción de deseo esta a su cargo como también la represión. El Anti-edipo no es que pone en duda la realidad de la tríada mama-papa-yo, su dinámica o su papel; más bien pone en cuestión que esa tríada sea tan determinante para la constitución del sujeto, sino que intervienen en un mismo plano tanto el inconsciente como la familia inmersa en la maquinaria social que la determina. (Véase con más amplitud estos conceptos de “El anti Edipo” en el apartado del amor) “En todos los aspectos, la familia nunca es determinante, es determinada, primero como estímulo de partida, a continuación como conjunto de llegada, por último como intermediaria o intercepción de comunicación”⁶² La producción y reproducción social necesita de una instancia para inscribirse en la superficie de deseo y esa instancia es la familia. La familia ejerce cortes y mediante ella la acción de la represión y desplazamiento del deseo, a la vez que inscribe otro deseo que se opone a los propios objetivos del sujeto. Es decir que para cualquier sociedad, la instancia de la familia es vital para su subsistencia ya que de no reprimir el deseo correría peligro su estructura. En el siguiente párrafo los autores, a la vez que critican la edipización de la sociedad, explican el carácter revolucionario del deseo:

“Los deseos edípicos no están en modo alguno reprimidos, no tienen que estarlo. Mantienen, sin embargo, una relación íntima con la represión, pero de otra

⁶² Gilles Deleuze, Félix Guattari. El anti-edipo, capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires. Paidós. 2005

manera. Son el cebo, o la imagen desfigurada, mediante la cual la represión caza al deseo en la trampa. Si el deseo está reprimido no es porque sea deseo de la madre o de la muerte del padre; al contrario, si se convierte en este tipo de deseo es debido a que está reprimido, y sólo adopta esa máscara bajo la represión que se la modela y se la aplica. Por otra parte, podemos dudar de que el deseo sea un verdadero obstáculo a la instauración de la sociedad, como dicen los partidarios de una concepción cambista. El verdadero peligro radica en otro lugar. Si el deseo es reprimido se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad: no es que el deseo sea asocial, sino al contrario. Es perturbador: no hay maquina deseante que pueda establecerse sin hacer saltar sectores sociales enteros. Piensen lo que piensen algunos revolucionarios, el deseo en su esencia es revolucionario –el deseo, no la fiesta- y ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas. Si una sociedad se confunde con sus estructuras (hipótesis divertida), entonces sí, el deseo amenaza de forma esencial. Para una sociedad tiene, pues, una importancia vital la represión del deseo, y aun algo mejor que la represión, la jerarquía, la explotación, el avasallamiento mismos sean deseados. Es bastante molesto tener que decir cosas tan rudimentarias: el deseo no amenaza a una sociedad porque sea deseo acostarse con su madre, sino porque es revolucionario. Lo cual no quiere decir que el deseo sea algo distinto de la sexualidad, sino que la sexualidad y el amor no viven en el dormitorio de Edipo, más bien sueñan en algo amplio y hacen pasar extraños flujos que no se dejan acumular en un orden establecido. El deseo no quiere la revolución, es revolucionario por sí mismo, y de un modo como involuntario, al querer lo que quiere.”⁶³

La represión no se sustenta en el complejo de Edipo, en la castración, sino en las estructuras de la sociedad. Entonces lo que cabe más preguntarse es en qué situación se encontraba la familia argentina como institución socializante en relación con la maquinaria social durante los años en que el nuevo cine argentino se fue gestando.

En nuestra historia reciente, desde la visión más conservadora, el estado represor de la última dictadura militar en la Argentina mantuvo un discurso en el cual la familia era la célula de la sociedad desde la cual se podía combatir al “enemigo” y “reorganizar” el país. La autora Judith Filc, quien realizó un análisis sobre familia y

⁶³ Gilles Deleuze, Félix Guattari. El anti-edipo, capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires. Paidós. 2005

dictadura, sostiene que la dictadura utilizó a la imagen de la familia tradicional para marcar y construir el modelo de sociedad:

“La “naturalidad” de los vínculos de parentesco (que determinaba supuestamente que todo descendiente de argentinos formara parte del “pueblo argentino”) ocultaba en realidad un procedimiento de elección arbitrario por el cual la “calidad moral” de los argentinos definía su pertenencia o no a la nación. Sólo los “buenos” hijos-ciudadanos, aquellos en los que podían hallarse los valores “occidentales y cristianos” que conformaban la “esencia del ser nacional”, eran “verdaderos hijos argentinos”. El único capaz de identificar a sus “verdaderos hijos” era, por supuesto, el Estado-padre. El vínculo estado-ciudadanía no había perdido su carácter político, sino que éste permanecía cubierto por el velo de la metáfora de la nación-familia”⁶⁴.

Pero la dictadura militar, a la vez de que se ocupaba en lo social de conservar las estructuras, inauguraba un modelo económico en el que el estado perdía presencia en el orden público. El cual ya no protegería las relaciones laborales de los trabajadores, se alejaba de la idea de bienestar social. El proceso de desindustrialización nacional se iría acentuando con los años de la paridad cambiaria hasta colapsar los marcos laborales y sociales que habían caracterizado y regulado nuestra sociedad anteriormente. La familia, durante la década del 80 y más en la del 90, era embestida en la ola de cambios de orden socioeconómico que el modelo neoliberal imponía sobre la vida cotidiana de los argentinos. El cambio en las condiciones laborales, por ejemplo, incidió en buena medida a la reorganización de los grupos familiares. La flexibilización de las relaciones laborales y los ajustes en los salarios contribuyó a que en muchas de las familias el sueldo del padre de familia no alcance y muchas mujeres, esposas o hijas, con mayor frecuencia salieran al mercado laboral. Desarticulando así y des fusionándose momentos de comunicación en la familia como el almuerzo en las clases medias. Ni que hablar en las clases bajas en donde los comedores escolares sustituían ese momento. Estos cambios en el orden doméstico llevaron a nuevas formas de organización en los senos familiares (horarios cambiantes, empleos de corta duración, incremento del trabajo por cuenta propia –menos rígido y previsible en cuanto a la extensión de la jornada laboral). Dentro de los estratos sociales con mayores carencias materiales, las mujeres debieron asumir la responsabilidad de obtener los recursos necesarios para la subsistencia, a

⁶⁴ Filc, Judit. Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983. Buenos Aires, Biblos. 1997

través de la realización de tareas domésticas o de labores comunitarias, dejando momentáneamente sus hogares. La posibilidad de afianzar las relaciones entre padres e hijos se volvía más dificultosa en la medida que la situación de los padres hace que sea cada vez menos frecuentes las actividades familiares conjuntas.

El espacio familiar instituido se fue desdibujando. La aceptación social de nuevas relaciones y formas de familia fue en aumento de la mano también de la Ley de divorcio vincular. Durante estos años la Familia sufrió severos cambios, como afirmaba la licenciada Ireya Loyácono, ex presidenta de la Sociedad Argentina de Terapia Familiar en una nota del diario la Nación del año 2003 : "Hoy, más que familia, hay familias: monoparentales cuando los hijos viven con uno solo de los padres por muerte, abandono, adopción o donación de óvulos o espermatozoides; binucleares cuando los padres viven en hogares diferentes; ensambladas si se unen personas con hijos de otros matrimonios..." Si vamos a las estadísticas de divorcio, el número de desvinculaciones aumentó considerablemente a finales de la década del 90. En la actualidad uno de cada dos matrimonios se divorcia y, según Instituto Nacional de Estadística y Censos, en el Censo 2001 el 27% de las mujeres que estaban en pareja no pasó por el registro civil, luego de que en la década de 1990 fuera del 18% y en la de 1960 del 7%. Con toda esa realidad la estructura familiar por donde fluye la reproducción social, aunque no deje de ejercer su carácter de explotación, avasallamiento y jerarquía sobre el deseo verdadero, presenta grietas por donde se escapa el deseo y por otro lado se vuelve más violenta en su carácter de represión.

En películas como *Rapado* (1992) de Rejtman, a menudo señalado como film precursor en el NCA, su protagonista Lucio pertenece a una familia en la cual la comunicación se ha hecho trizas y su habitación es su único lugar de identidad en el departamento donde vive con sus padres. Lucio busca escapar, no sólo de su familia, sino también de la ciudad. En la filmografía de Lucrecia Martel los lazos entre padres e hijos y hermanos parecen alterados con respecto a la familia nuclear tradicional, constituyendo un universo familiar desdibujado de ciertas formas establecidas. *La ciénaga*, su opera prima, relata las situaciones que viven dos familias del norte argentino, la de Mecha (Graciela Borges) y Tali (Mercedes Morán). Con diferentes condiciones, puede decirse que la desintegración del sistema familiar aparece como el elemento central en torno al cual se construyen ambas representaciones familiares. Una marcada ausencia y despreocupación en la figura paterna dentro de la familia de Mecha

que contrasta con la familia de Tali en la que la figura paterna autoritaria prácticamente anula las decisiones de la madre. En varias escenas la tensión está marcada por la concreción del incesto, en un caserón despojado de límites. En *Familia Rodante* (2004), Pablo Trapero construye un relato en el que una familia, como su título lo indica, realiza un viaje en una casilla rodante. El trayecto pone en evidencia varios conflictos entre los miembros, la incomunicación y la violencia verbal y física. Trapero es otro de los directores que nos muestra una estructura familiar en crisis donde los roles ya no funcionan y los deseos contenidos a veces explotan en emociones violentas, frustración, resignación, rebeldía, que ponen en evidencia los rasgos actuales de crisis en la estructura. Los signos de agotamiento del modelo familiar tradicional en la década del 90 fue representado en el NCA dentro de su vasta y heterogénea temática, signos que también demuestran un cambio en las relaciones subjetivas, en los afectos y el amor.

La familia en el Nuevo Cine Argentino

La familia, como estructura central de la sociedad, por supuesto que no fue ajena a las transformaciones de la década del 90'. La palabra "crisis" es muy recurrente en las descripciones del modelo que hacen los estudios sociales que verifican una degradación en los valores, provenientes de las figuras paternas y maternas.⁶⁵ *Rapado* (1993) de Martín Rejtman, cuando el nuevo cine todavía no empezaba a asomar, manifiesta algunos rasgos de la familia porteña. Una aventura que tiene como protagonista a un adolescente que intenta huir de unos padres con los que casi no se comunica. En la película también estaba captada la ciudad y todo un conjunto de realidades que hacían de la familia un lugar de conflicto. Como lo fue en épocas pasadas de nuestro cine en donde siempre existió una tendencia a salvaguardar a la familia como lugar de felicidad y de realización de los objetivos, pero también lo fue para señalar conflictos de época que mostraban que la familia tradicional muchas veces era autoritaria. Después la

⁶⁵ Si bien algunos autores han hablado del "fin de la familia" (Barrington Moore, 1969, David Cooper, 1970), en la actualidad parece haber cierto consenso en abordar la situación en términos del debilitamiento del modelo occidental de familia tradicional, esto es de la familia patriarcal (Elizabeth Jelin, 2004; Manuel Castells, 1998; Juan Carlos Tedesco, 2000). Con relación a la recurrente mención de la crisis en los estudios sobre la familia, Eva Giberti menciona que: "(...) la palabra crisis constituye un condimento de sazón inevitable en los cursos que se ocupan de temas asociados con familia y actúa como sustancia bloqueante del pensamiento complejo; al mismo tiempo que activa una tranquilidad conformista y anticipatoria de resignaciones posteriores".

década del 60', en un tono más realista, fue puesta en crisis en numerosas oportunidades, mostrando también su contracara como lugar de asfixia o impedimento para la concreción de logros individuales, con el cine de Torre Nilsson y el del primer nuevo cine argentino. Pero a la vez siguió prosperando la esperanza en el círculo y los valores de lo familiar. Films de la década del 80' como *Sur* (1988) de Pino Solanas o *La historia oficial* (1986) de María Luisa Bemberg, salvaguardan a la familia como lugar de perspectiva y reconstrucción, como así también lo fue para directores de indiscutible éxito como Adolfo Aristarain o Juan José Campanella que, manifestando ciertas grietas en lo familiar, defendieron a la institución familiar por sobre todas las cosas. *El hijo de la novia* (2003) es aleccionador desde un punto de vista moral; la familia aparece como aquello que constituye el proyecto fundamental para la felicidad, aunque en su desarrollo Rafael (Ricardo Darín) se debata entre otros proyectos como irse a México y abandonar todo.

Como vimos anteriormente, la pérdida de regularidad en el trabajo significó la aparición de la incertidumbre dentro del ordenamiento familiar. Los hombres que perdían el trabajo se veían despojados de la identidad de padre de familia y las mujeres que salían a trabajar para mantener el “nivel de vida” se ausentaban parcialmente del hogar. Mientras que la inserción de los jóvenes al mercado laboral se veía dificultosa. En las clases más acomodadas la incertidumbre financiera y las presiones laborales también hacían abandonar ciertos lugares a las figuras paternas y maternas. El universo del trabajo durante la década provocó un desdibujamiento de la familia como espacio de identidad. Colaborado también por un alejamiento del estado en espacios sociales que posibilitaban construir identidades familiares. Este achicamiento del estado, que venía de ser el defensor acérrimo de la familia cristiana durante la última dictadura militar, generaba una nueva reconfiguración de lo público y lo privado que llevaron indudablemente a la aparición de nuevas subjetividades en todos los estratos de la sociedad. Tanto con la dictadura como con la democracia neoliberal “la reconfiguración de lo público y lo privado (en todos los sentidos de ambos términos), la construcción del sujeto nacional/político y las modalidades del control social generan modalidades de des-subjetivación que llevarían a la progresiva aparición de nuevas subjetividades”⁶⁶

⁶⁶ Filc, Judith. Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983. Biblos. Buenos Aires. 1997

Con los flamantes films de los nuevos directores, hacia finales de la década del 90 y a principios de la del 2000, la intención de plasmar familias que atravesaban momentos críticos, provocados por alguna disfuncionalidad entre las partes, se renovaba una vez más y el nuevo cine continuaba con la tradición argentina de retratar familias. *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel o *Géminis* (2004) de Albertina Carri, son films que articulan su relato en base a familias cuyo ordenamiento se ha desvariado. Las representaciones familiares son fundamentales en los relatos cotidianos que pretenden algún grado de realismo y en todas las películas analizadas en este corpus están presentes de alguna manera.

Tanto en la filmografía de Lucrecia Martel como en la de Albertina Carri, las figuras paternas (Madre y Padre) son personajes centrales y determinantes de las historias. *La ciénaga* presenta a dos familias que viven en un pueblo salteño, envueltas en serios problemas de autoridad. La de Mecha (interpretada por Graciela Borges) y la de Tali (Mercedes Morán). La primera pretende ser la autoridad en una casa en donde reina la apatía y la segunda se encuentra atada a las decisiones que toma su marido. Años más tarde Martel realiza *La niña santa* (2004), en la que también una madre, Helena, en este caso divorciada, regentea un hotel en donde vive con su hija adolescente. Ese mismo año también Albertina Carri realiza *Géminis* que muestra la historia de dos hermanos adolescentes que se aman en secreto, mientras su madre cree tener todo el hogar bajo control. A simple vista, a excepción de la familia de Tali en *La ciénaga*, la figura de la madre parece desplazar en cierto modo a la figura del padre que mandaba en la casa e imponía los límites. Pero ese desplazamiento no implica que sea efectiva la demarcación para reproducción de un modelo occidental de familia moderna. Estos filmes muestran nuevas subjetividades en una sociedad que había atravesado fuertes cambios en sus estructuras que no hacía mucho tiempo habían sido sustentadas por una dictadura militar.

Muchas películas del NCA parecen optar por mostrarnos universos familiares en los que el modelo tradicional de familia no se concibe. Son familias que se han imaginado desde ciertas bases tradicionales a las cuales la religión y el estado adhieren. La filmografía de Martel se desarrolla en Salta que es una de las provincias argentinas que adopta el culto católico en la educación pública. Por su parte, *Géminis* muestra a una familia de clase media-alta con algunas marcas de oligarquía. La metáfora Nación-Familia que mantenía los valores “occidentales y cristianos” que conformaban la

“esencia del ser nacional”, como instruía la última dictadura militar en nuestro país, aparece como un modelo que no pueden seguir los personajes de estas películas, o bien es un velo que cubre otra realidad.

La ciénaga es un filme que nos muestra un fin de semana que viven dos familias emparentadas del norte argentino. Un febrero caluroso en la selva salteña, más precisamente en la localidad de La ciénaga, que favorece al sedentarismo de Mecha, quien pretende mandar en una casona vieja y deteriorada en donde sus hijos, de distante edad, saltan los límites constantemente. Ella es alcohólica y da comienzo a la película cuando se cae y se corta con una copa, en una escena donde se muestra a un grupo de adultos que como zombis agobiados por el calor se mueven buscando la sombra alrededor de la pileta. Su matrimonio con Gregorio, un personaje apático que se preocupa por teñirse el pelo y a quien poco le interesa lo que sucede en la casa, está lejos de ser lo que quizás fue en el pasado cuando procrearon cuatro hijos. Es tal la decepción de Mecha que lo desestima al no ser lo que ella esperaba: “Siempre tuve buen ojo para los inútiles; lástima que no me di cuenta antes”, dice. Ella es quien ha intentado dominar una crianza a la que le falta una figura paterna activa. Trata, con su copa de vino en la mano, imponer su autoridad evidenciando en sus hijos una falta afecto y una dificultad para imponer el límite, el límite del incesto que sobrevuela como un fantasma en escenas que tiene a sus hijos durmiendo en la misma cama, abrazados o bañándose. “La ciénaga bucea en las turbias aguas del erotismo incestuoso con deliberada ambigüedad. Esas formas de erotismo familiar pueden ser muy aterradoras para la moral media”, dice Lucrecia Martel. “Sin embargo, es una de las cosas más potentes que unen a la familia”⁶⁷ En ciertos momentos los hijos buscan el afecto y ocupan lugares por fuera de las coordenadas de Mecha. Momi, la hija adolescente, encuentra en Isabel, una de las sirvientas, una especie de refugio amoroso y afectivo. Mecha desprecia a esta joven mucama de origen coya y la acusa de robar en la casa y amenaza con despedirla todo el tiempo. Momi teme perderla porque ello significaría perder a la única persona con quien establece un vínculo erótico. Pero más allá del deseo que se evidencia en Momi, Isabel tiene para con ella un trato de madre: le da de comer en la cama y la obliga a asearse. Tanto Mecha como José, el hijo mayor interpretado por Juan Cruz Bordeau, le prohíben que se pase tanto tiempo con Isabel. En algunas escenas aparece José ocupando algunos espacios correspondientes al padre. Es

⁶⁷ Link, Daniel. Suplemento radar. Pagina 12. 2001.

él quien le ordena a Isabel que no se acueste con Momi y se lo ve durmiendo con Mecha, aunque dado vuelta, en la cama matrimonial. José vive en Buenos Aires en un departamento con Mercedes, una mujer de edad similar a la de su madre que es amiga de la familia y con quien Gregorio le fue infiel a Mecha. Una vez que José llega a La ciénaga, Mercedes trata todo el tiempo de hacerlo regresar y lo reprocha por teléfono, parece haber desplazado a su padre hasta en el lugar de amante de Mercedes. El hombre no falta en la casa, está pero sin proyectar su función. Ya no duerme en la cama matrimonial y Mecha, hacia el final de la película, parece haberse dado por vencida y le pide que se vaya a vivir a otro lado de la casa.

La familia de Mecha se cruza y se contrasta a la vez con la familia de Tali. Ella y Mecha son primas que no se ven de hace mucho a pesar de que viven aledañas. Cuando Mecha está internada por el accidente con la copa, Tali asiste al mismo hospital para llevar a su hijo que también se ha cortado jugando. Es ahí cuando estas dos familias empiezan a "compartir" el fin de semana. Este otro universo familiar está más cercano a un modelo familiar tradicional con una figura paterna que lo abarca todo. Tali está casada con Rafael, un trabajador metalúrgico que cuando llega a su casa pretende mantener un orden de acuerdo a sus principios, desestimando toda decisión de Tali. Rafael no quiere que sus hijos se queden a dormir en lo de Mecha porque dice que esa casa es un desastre. Tali termina siempre haciéndole caso y hasta se convence de que lo que dice su marido es lo mejor. Cuando planea un viaje con Mecha para ir a comprar útiles escolares a Bolivia, Rafael se adelanta y compra él los útiles para que ella no viaje. Tali dice, dándole la razón a su marido, que “es un despropósito viajar con este tiempo, vamos a evitar un accidente... además sin papeles... es un despropósito”, cuando unas horas atrás se encontraba muy entusiasmada con viajar. La figura paterna autoritaria de Rafael anula a Tali ubicándola en un lugar subalterno. “En este caso, la ruptura de los mecanismos que generan contención, protección, dentro de una estructura familiar, aparece como una de las consecuencias de este tipo de ordenamiento. Es decir, el control y la coacción que el padre establece sobre la madre redundan en una anulación casi completa de las funciones de la misma.”⁶⁸ Como en la familia de Mecha acá también hay un desplazamiento de una de las figuras parentales. Pero, a diferencia de la otra familia, este el sistema familiar está desestabilizado por un padre que no

⁶⁸ Verardi, Malena. Representaciones familiares en El nuevo cine argentino. Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires.

permite hacer lo suyo a la madre quedando vacío algunos lugares que a veces ocupa la hija mayor. Hay quizás en el accidente fatal del final una consecuencia a causa de esta presencia dispersa de la madre y de la falta de decisiones de ella, subyugada a “lo que diga tu padre”, que no contuvieron la personalidad inquieta de Luciano.

Ambas familias están desarticuladas dejando los lazos padre-hijos con confusiones de autoridad y vínculos afectivo-amorosos que recaen en lugares no esperados, configurando un espacio desintegrado en un contexto en donde la familia es prioritaria en la educación formal y religiosa. En una cena familiar con un clima caldeado por una posible visita de Mercedes que pone nerviosos a todos, Mecha golpea la mesa señalando su autoridad y su descontento hacia una familia en la que nadie hace nada y la que sostiene económicamente a la familia es Mercedes, la ex amante de su esposo y la actual de su hijo, pero también en esa escena se ve la desinformación de ella por lo que pasa en la casa:

Mecha: ¿Y chicos qué tal, se divirtieron en la pileta?

Momi: El agua de la pileta esta inmundada hace años mamá.

Mecha: Ah si cierto, es verdad. Porque no funciona el filtro, no funciona la bomba del agua de la pileta ¡No funciona nada!

Una metáfora que alude a la descomposición de la familia.

Los signos de agotamiento del modelo familiar tradicional en la década del 90 se evidencia también en *La niña Santa*, una historia que se desarrolla en un hotel de aguas termales también ubicado en el norte argentino. Como en *La ciénaga* acá también se contraponen dos modelos familiares y también en un contexto en donde la religión católica marca las pautas de “lo familiar”. Lo religioso aparece en la televisión mostrando una aparición de la virgen maría en *La ciénaga* y Momi le agradece a dios por tener a Isabel. En el segundo filme de Martel, Amalia asiste con su amiga Josefina a una escuela católica en donde una profesora de catequesis les habla de un llamado divino. Amalia vive con Helena, su madre que está divorciada, y Freddy, su tío, en un hotel. Al padre sólo se lo alude en una llamada telefónica para contar que Amalia tendrá hermanastros. Esta familia presenta muchos rasgos de la problemática actual, de familias disgregadas y monoparentales y con padres que viven en distintos hogares. Freddy tiene también una familia con una mujer chilena que él dice que se llevó a sus

hijos a quienes extraña pero con quienes se comunica poco. La historia presenta como principal conflicto un abuso por parte del doctor Jano a Amalia, uno de los médicos que asiste a un congreso organizado por Freddy en el hotel. Jano apoya adrede su cuerpo al de Amalia, su parte genital contra la de la adolescente, en un tumulto de gente en el centro de la ciudad. Lo que no sabe el doctor es que ella vive en el hotel dónde se aloja y además él se involucra en una relación con Helena quien busca seducirlo permanentemente.

La cama matrimonial vuelve a ser evidencia del desmantelamiento del modelo familiar tradicional. En una escena a oscuras Helena duerme con su hija y llega Freddy, su hermano, a descansar también y se acuestan los tres juntos. También en otras escenas a Freddy y Helena se los ve tirados en la cama y tocándose. Si bien no llega a ser una cama incestuosa el fantasma vuelve a sobrevolar, tal vez con menor peligro que en *La ciénaga*, porque aquí el amor de hermanos es más fraternal.

Helena presenta rasgos de madre, pero también de una mujer amante dispuesta a conocer otros hombres fuera de su función. Su forma de vida es muy diferente a la de una madre de familia. No cocina y por el hecho de vivir en un hotel con restaurante siempre tiene todo servido, la cena y la habitación limpia. Tampoco es una madre que siga el culto católico, a pesar de que envíe a su hija a un colegio religioso. Sí lo es la madre de Josefina que ve en la familia de Amalia serias disfuncionalidades pero que en la de ella misma ocurren cosas impensadas. Ella también tiene sirvientas y parece estar sola al mando de la casa. “Yo no puedo sola con toda la casa, tienen que avisarme”, dice cuando se entera que una de las empleadas se ha lavado los dientes en la cocina. Tampoco sabe que Josefina tiene sexo con su primo y cree que en su familia todo funciona de maravilla a diferencia de la de Amalia que vive en un hotel. “No me gusta la idea de que andes todo el día en ese hotel”, le dice su mamá a Josefina., “no entiendo como Helena no se da cuenta que esa chica necesita una casa, un hogar...no se puede criar...bue, Helena se crio en un hotel, para ella es muy normal.” Ella no concibe una educación en un hotel porque saldría todo mal, una casa para ella es donde debe funcionar una familia. Hasta en las empleadas del hotel se ve una protección a las familias cuando le dicen a Helena que no se acerque a Jano porque es un hombre casado. Más adelante, uno de los médicos del congreso es rechazado porque se lo descubre con una de las promotoras.

Sin embargo, a pesar del control de la madre de Josefina y de la educación de la señorita Inés, el despertar sexual de las adolescentes toma rumbos inesperados en ambas familias. Amalia entiende que debe salvar al doctor Jano de su depravación. Lo persigue en el hotel para hacerle saber que es bueno. Está enamorada de él y casi obsesionada. Huele el perfume de Jano y se masturba. Las chicas hablan de besos de lengua y hasta practican juntas como besarse a escondidas de la profesora de catequesis que se encuentra entre contrasentidos que los alumnos le expresan cuando leen textos bíblicos.

La familia tradicional se ve amenazada con los deseos de las adolescentes. Este despertar descontrolado del deseo sexual puede destruir a las familias si no se guarda el secreto. Jano se aterroriza por la llegada de su esposa y sus hijos al congreso en donde pueden cruzarse con la verdad, con Amalia y Helena. Josefina, en un acto de cobardía, casi es descubierta por su madre cuando estaba en la cama teniendo relaciones sexuales con su primo y, para disimular, finge llorar y les cuenta el secreto de Amalia y Jano. La madre de Josefina horrorizada por lo que cuenta su hija no puede ver lo que estaba ocurriendo y va hasta el hotel a contarle a Helena. En efecto, en *La Niña Santa* el despertar sexual de la adolescencia se percibe como una amenaza latente por el mundo adulto, una desestabilización del supuesto control que se pretende llevar. Amalia tiene el poder de perturbar una supuesta disciplina: la familia del doctor Jano, la moral de una familia católica. “No me persigas más”, le dice Jano a Amalia. Al final del filme, la tranquilidad de Amalia y Josefina dentro de la piscina contrasta al caos que ellas mismas desataron en el mundo adulto.

El caos también se desata en *Géminis* y termina en tragedia para Lucía, una madre de tres hijos que encuentra a dos de ellos haciendo el amor. En el contexto cotidiano de una familia argentina de clase adinerada que vive en una casa espaciosa, iluminada, con muchos cuartos y servicio de mucama, se desarrolla esta historia creada por Albertina Carri que presenta muchos recursos narrativos formales pero con un contenido que puede llegar a irritar a la visión más conservadora. La familia está integrada por un matrimonio que se estima tiene unos 30 años de casados, que vive con dos de sus hijos, Meme y Jeremías, y que esperan la llegada de Ezequiel, el hijo mayor, que viene de España con su reciente esposa de ese país. Lucía organiza una segunda boda en el campo para Ezequiel y su mujer porque quiere que se casen también en

argentina, aunque sea en una ceremonia ficticia. Lucía es la única interesada en esta boda y su hijo Ezequiel lo hace para darle el gusto a su madre. Ante esta organización que sólo le interesa a Lucía, los ánimos de todos se ponen tensos por seguir los preceptos de la madre y salen a la luz conflictos familiares, sobre todo entre los hermanos. Lucía es una madre obnubilada y defensora de la tradición familiar y en algunas ocasiones habla de sus padres y sus abuelos y compara los tiempos pasados. Es una madre que controla y dirige todas las actividades de la familia y sobre todo, busca que su familia se vea bien hacia el exterior. Pero en este panorama familiar es donde algo no esperado ocurre y que termina por destruir la memoria de Lucía. Sus hijos Meme y Jeremías se aman en secreto desde hace un tiempo. Como el imposible amor de Romeo y Julieta que tiene que luchar contra el odio entre familias, acá el imposible está en una sola, en la de los mismos chicos que se aman. Los chicos rompen el tabú del incesto en secreto y entre ellos tienen bellísimos encuentros de amor que destruirían por completo la fachada de familia perfecta construida por su madre, ella representa el imposible de su amor. Dice su directora en una entrevista cuando le preguntan sobre el tabú del incesto: “Hay determinados cánones culturales que hace que se muestre muy claramente el tema del incesto como un tabú, como algo prohibido. Hay situaciones en el film que provienen de esta cuestión de todo lo que se es capaz de hacer “por amor”. Hasta el padre, que no puede bajar la vista frente a su familia, se expone a una familia burguesa, donde aparentemente todos son lindos, gozan de buena salud, son fantásticos, tienen recursos económicos e intelectuales. Donde creen que el peligro está afuera, aun en este momento social donde los ricos creen que el peligro viene de afuera, aquí se puede ver que el peligro está también adentro. El mal está en el adentro –es un pensamiento casi marxista– como si fuera una célula marxista, que se está expandiendo lentamente desde adentro...Es que el incesto, en el film, me parece anecdótico. Es un tema fuerte y es un tema tabú, pero antes de hablar de incesto prefiero seguir hablando de una historia de amor entre hermanos.”⁶⁹ Los chicos ocultan su amor ante su madre pero en un descuido ella los descubre. La escena es escalofriante. Lucía se olvida unas carpetas de decoración que necesita para un trabajo, sus hijos no responden el teléfono porque se estaban bañando y su amiga se ofrece llevarla hasta la casa. Con la amiga esperando en la vereda ingresa a la casa y empieza a llamarlos desde la escalera que conduce al dormitorio donde están Meme y Jeremías teniendo sexo. La cámara sigue el

⁶⁹ <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-50133-2005-04-24.html>.

trayecto de Lucía hasta el dormitorio y se enfoca en su rostro al ingresar a la habitación y ver la relación de sus hijos. El grito de Lucía es mudo y su cara se desfigura en una expresión de dolor hasta que lanza un aullido que desparrama a los chicos por la habitación entre llantos y tironeos de los pelos. La demencia se apodera de ella y baja como puede las escaleras para buscar una copa y brindar. Con una de ellas le corta la cara a Jeremías, mientras desde la puerta llama su amiga para saber que es lo que pasa. La verdad destruye a Lucía como madre y se pega un tiro que la deja en un estado de demencia. Los chicos inventan una historia a la familia para poder seguir amándose y para no destruir la creación de su madre y mantener el orden bajo los parámetros y costumbres de una típica familia argentina de clase alta.

En la familia de “el Rulo” en *Mundo Grúa* falta la figura materna, las chicas punk de *Tan de repente* no quieren regresar a sus hogares, los lúmpenes de *Pizza, Birra, Faso* mueren dejando a una compañera embarazada que se va sola a Uruguay. Si a estas familias se han desarmado, las que continúan unidas traen un conflicto interno de posiciones y roles. Aparecen figuras maternas y paternas en posiciones dominantes pero sin que sus propósitos de control puedan efectivizar límites y reprimir deseos indebidos para la funcionalidad de una familia. La representación de hogares disfuncionales y disgregados es una marca de época que se ve en el nuevo cine, con personajes que pretenden salvar la institución, como Rafael en *La ciénaga*, la madre de Josefina en *La niña santa* o Lucía en *Géminis*, que se contraponen al sedentarismo de Mecha y Gregorio o a la indiferencia de Daniel.

8. Consideraciones finales.

A través de este trabajo de investigación se ha hecho lo posible por entender al cine en su plena significación social, partiendo de la idea de que cualquier relato cinematográfico mantiene una relación activa con la sociedad en la que se produce y reproduce. Desde el programa de Comunicación y Arte se sostiene que “la obra artística está atravesada por la expresión de procesos sociales, culturales, políticos y económicos, que conllevan la demanda de referenciar, expresar, representar y resignificar los procesos cotidianos.” Al considerar que las películas vienen determinadas por la sociedad, por su infraestructura (material tecnológico para su producción) y por su ideología, estamos diciendo que representan las sensaciones y sentimientos de una sociedad en un momento histórico determinado.

Viendo la diversidad de estilos del Nuevo Cine Argentino, hemos abordado el campo del amor y los sentimientos a través de diferentes directores que han plasmado su mirada particular a la realidad de la época. Trabajando siempre sobre el principio de una puesta en escena realista, estos jóvenes cineastas se han manifestado, aunque no sea de manera alegórica ni denotando discursos doctrinarios, a las problemáticas sociales y subjetivas de su presente, evidenciando en cada escena un cúmulo de significaciones sociales. Conteniendo historias cotidianas y simples pero no menos emotivas y cargadas de sentimientos. Teniendo en cuenta que más allá de que lo narrado sea imaginario, todo objeto filmado tiene una dimensión social que hace que el espectador reconozca un discurso y un código. “Se trata de un objetivo con dimensiones casi antropológicas, en el que el cine está concebido como vehículo de representaciones que una sociedad da de si misma. En la medida en que el cine es apto para reproducir sistemas de representación...”⁷⁰. La relación social de una historia de amor o de una relación humana de este tipo dentro del espacio filmico, no escapa a esta concepción activa del arte. Es por eso que las historias de amor y las representaciones familiares, que encontramos en el corpus filmico que se seleccionó, guardan un potencial de relación social muy grande, evidente en cada elección estética que marca una posición social del cineasta, que se relaciona en un contexto similar al de otros cineastas de su

⁷⁰ Aumont, Jacques “Estética del cine”, cap 3 “Cine y narración”.

época, que responden a las mismas inquietudes para contar, a los mismos medios de producción y que comparten historia y sociedad.

Las películas del Nuevo Cine Argentino comprenden universos de significaciones particulares que promueven el despliegue de la mirada del espectador. Esta amplitud nos hace entender este cine como un objeto de múltiples abordajes. Cada una de las películas analizadas en esta tesis nos lleva a diferentes lugares de nuestro imaginario social, pero a su vez, por su carácter realista, comparten un presente de nuestra historia, ya sea en la representación del mundo del trabajo o en el azar de una aventura rutera. En cualquiera de ellos el amor, el romance y los sentimientos no han quedado de lado para estos jóvenes cineastas que desprejuiciados irrumpieron la filmografía argentina.

Los vínculos amorosos han sido contruidos sin ser despojados de su carácter social e histórico y sin perder el mundo que bosqueja cada film, estos mundos tan próximos a la realidad, casi documentales. La relación entre “Rulo” y Adriana en *Mundo Grúa* se da de una manera imprevista pero dentro de la lógica que plantea el film, en una relación laboral. Y así termina también cuando “Rulo” por una necesidad laboral se tiene que ir a trabajar a la Patagonia. Las relaciones en *Silvia Prieto* se producen sin que queden fuera del mundo mercantilizado que la Argentina de los primeros años 90’ comenzaba a experimentar. De la misma manera en *La ciénaga* el contexto histórico aflora en las relaciones sentimentales de los personajes. Como la preocupación por la venta de pimientos que producían en la finca que desata una discusión en la mesa familiar, en una época en que la producción nacional se veía destruida por la importación. Todas estas situaciones son rasgos de época como también lo son las vestimentas de los personajes, las formas de hablar, las cosas que consumen, todos atributos que denotan la subjetividad de los personajes. Si tenemos en cuenta el concepto de Habitus de Bourdieu como interiorización de las prácticas, podemos decir que en los films aparecen representados muchos de estos habitus que marcan la posición social de los personajes. En los films de Martel hemos visto cómo se figuran bien estas diferencias sociales; en la relación de Mecha con las empleadas domésticas se evidencian maneras de hablar que denotan posiciones sociales, pero lo más evidente pasa en el plano sentimental ya que en la familia de mecha el amor parece estar trunco mientras que para una de las empleadas hay esperanzas.

A través del aporte teórico de textos como “Amor líquido” de Zygmunt Bauman en los cuales se plantean las dificultades actuales para que las relaciones humanas sean duraderas y sólidas y, por el contrario, estas son fugaces y con falta de compromiso, se observaron las relaciones de amor en estas películas. Las relaciones de amor y todo el aparato subjetivo, como lugar determinado por las emociones que nos provoca la realidad social, se han ido reconfigurando a los tiempos y espacios que el neoliberalismo impuso en nuestra sociedad. El poder invasivo del consumo como regulador de la vida cotidiana también fue un factor más para la configuración de un nuevo espacio para los sentimientos dentro de la sociedad argentina de la década de los 90'. Por ello encontramos en los films analizados muchas situaciones en las que consumir un objeto o un servicio se vuelve primordial para el desarrollo de la historia y para la impresión de realismo que los diferentes cineastas del nuevo cine expusieron. La reconfiguración de la vía pública, plagada de publicidades, se puede observar en varias de estas películas. Por el uso corriente de escenas en la ciudad, indefectiblemente los carteles publicitarios y las marcas aparecen e impregnan de un realismo urbano a las escenas en las que el público se ve identificado. En *Silvia Prieto* el espacio y los tiempos en donde se mueven los personajes están marcados por el consumo y la mercantilización. También la ciudad en donde se mueven el Rulo y Adriana. Por supuesto, todas estas cuestiones son participes en los sentimientos. Rulo y Adriana se conocen porque ella es quiosquera y muchos de los personajes de *Silvia Prieto* se conocen a través de alguna actividad comercial o publicitaria. Brite y Marcelo se conocen cuando ella le da una muestra de jabón en polvo en la vía pública. *Tan de repente* nos muestra un poco de estas relaciones fugaces de las que habla Bauman. En *Mao*, una chica punk de pelo corto, uno de sus personajes principales, se evidencia este atributo del deseo consumista de obtener y luego desechar. Para ella y su amiga Lenin, el amor, el sexo y el deseo son parte de una misma cosa y pertenecen al orden de la experiencia, de un devenir a la deriva. Pero a la vez, todo el viaje que realizan en la película es una prueba de amor para Marcia, la protagonista central quien ha sido arrancada de su vida rutinaria, al menos por unos días, y que hacia el final de la película supera su angustia por la separación con su novio.

¿Demostraron haber esperanzas para el amor en estos contextos que restringen la libertad del amor? La construcción de estos vínculos amorosos, tan representativos de la realidad de época, nos dejan la idea de que el campo de los sentimientos se encuentra en

crisis. Lo sólido resulta insoportable y las leyes de la economía de mercado exigen liquidez, velocidad y no estar atado a demasiado compromiso. Dentro de la economía de mercado se enfatizan los atributos de los objetos y su funcionamiento. Incrustadas estas leyes en la subjetividad también amores y objetos de consumo quedan homologados. Silvia Bleichmar (2006) planteaba que el desencanto implica sufrimiento, pero es una manera de estar vivo, aunque defendiéndose. Esas defensas muestran sus singularidades subjetivas cada vez más floridas. Pero en las historias del Nuevo Cine encontramos algunas circunstancias positivas para el amor y los sentimientos. El mensaje no es que “no hay amor”, sino que lo hay de otra manera o en condiciones desfavorables. Las relaciones se ven truncadas o enmarañadas en conflictos de época, existencialistas, como el de Silvia Prieto que busca un cambio en su vida que conlleva a un “no cambio” que la mueve por varios trabajos y un par de relaciones amistosas que se desprenden luego de la visita de su ex-marido. El amor con esperanzas también se da en *La ciénaga* pero no con uno de los personajes de la familia de Mecha ni tampoco de la de Tali, sino entre una de las sirvientas de origen coya y un personaje al que apodan “El perro” que va a buscarla cuando sale de trabajar en la casa de Mecha y de quien parece estar embarazada. En *Géminis* el amor en secreto de los hermanos sobrevive a su madre cuando esta los descubre y se sigue enmascarando a la familia. Ellos siguen amándose y lo sugiere la última imagen del film cuando los hermanos se echan una mirada sugestiva y cómplice que nos hace pensar que su amor sigue abierto.

En el corpus de films de las películas consideradas dentro del régimen creativo del Nuevo Cine Argentino, se observó la continuidad, con respecto a la historia de nuestro cine, en el retrato de la familia argentina. Pero ésta no aparece descontextualizada ni ficcionalizada en modelos tradicionales. Por el contrario, estos films mostraron nuevas reconfiguraciones en los círculos familiares. En el NCA aparece con frecuencia la referencia actual de la descomposición y la revalorización de esta primera estructura social que es la familia. A través del aporte teórico y de estudios sociales de diferentes vertientes (psicoanalíticas y sociologistas) se ha entendido que la familia de hoy en día cada vez tiene menos que ver con el modelo patriarcal tradicional. Evidenciándose en el NCA familias de diferentes composición. En *La niña santa* observamos varios tipos de familias. Desde una tradicional y defensora de los valores católicos hasta una que vive en un hotel (la de la protagonista) en la cual el padre no aparece más que en una mención de una llamada telefónica. Si bien cada familia

representada es diferente y pertenece a estratos sociales o zonas geográficas con distinta historia, podemos observar algunas continuidades y conformidades con las nuevas figuras familiares de la época. *Géminis* y *La ciénaga* presentaron similitudes en cuanto a una posición paterna de displicencia frente a una figura materna de autoridad pero sin lograr poner bajo su control los deseos sexuales “indebidos” de sus hijos. Los hijos en ambos films escapan a la autoridad de la madre. Ambas familias pertenecen a estratos sociales medios u altos en donde no se dan situaciones de carencias económicas. Esto nos hace ver que el modelo familiar occidental, defendido por los sectores más conservadores, también se encuentra en crisis a pesar de que estas familias no hayan sufrido las modificaciones más estructurales que el modelo económico neoliberal provocó en los estratos más bajos (como la pérdida de empleo). En la familia de Mecha en *La ciénaga* el círculo familiar sólo es conservado en cuestiones mínimas, pero se conservaba al fin, el matrimonio se mantenía viviendo junto en la casa pero la comunicación entre ellos sólo se limita a desprecios. En la de Lucía en *Géminis* la madre intentaba conservar una fachada pública de familia perfecta, cuando había serias grietas entre todos los integrantes.

Las películas aquí analizadas parecen mostrar un cambio profundo en la familia y en todo el campo subjetivo que significó el modelo neoliberal. Lo observado en los films, sumado a los aportes teóricos y los estudios de campo, nos hace pensar que el NCA fue una mirada hacia el interior colectivo, una ventana a nuestra sociedad desde las cuestiones más íntimas. La cama, el dormitorio, la cocina, la calle, los juegos, la música, la diversión, el sexo, son parte de nuestra vida cotidiana y están llenas de sentimientos. La representación de estos momentos nos hace ver al Nuevo Cine Argentino como un cine de carácter social que llega hasta las realidades más íntimas de la sociedad argentina. El campo subjetivo tiene que ver con las realidades económicas, sociales y culturales de una época. Por eso la conformación de este espacio depende de factores determinados por políticas impulsadas desde los gobiernos. El cine nos muestra una parte, una representación pequeña pero que habla de nuestros conflictos de época. Que nos hace ver en que circunstancias están nuestros sentimientos, nuestros afectos, nuestras estructuras en base a esos sentimientos, nuestro amor y cómo luchamos por seguir buscándolo, a pesar de las adversidades.

El campo de los sentimientos es amplísimo y las películas argentinas no han frenado su producción anual. Por lo cual sería interesante en el futuro volver a focalizar

sobre alguno de los conceptos tratados en esta tesis para continuar investigando cómo el cine representa los sentimientos colectivos e individuales en una sociedad.

Bibliografía

- AA.VV. “Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación”. Ediciones Tatanka. Buenos Aires 2002.
- Aumont, Jacques y Michel Marie; “ Análisis del film”, Barcelona 1993, Editorial Paidós
- Aumont, Jacques, “Estética del Cine”. Editorial Paidós. Barcelona. 1993.
- Bazin, Andre “Qué es el cine”. Rialp. Madrid. 2001.
- Bauman. Zygmunt. Amor liquido. Fondo de cultura. Buenos Aires. 2005
- Benjamin, Walter “La obra de arte en su época de su reproductividad técnica”. Planeta-Agostini.
- Berger y Luckman, La construcción social de la realidad, cap 3. 1986.
- Bernini, Emilio. Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo. Kilometro 111. Buenos Aires. 2002.
- Bleichmar, Silvia “Dolor País”. Libros del Zorzal. Buenos Aires. 2001
- Bordieu, Pierre. El sentido práctico. Madrid.Taurus.1991
- Burch, Noel “El tragaluz infinito”. Cátedra. Signo e Imagen. 1987.
- Burch, Noel “Praxis del cine”, Fundamentos, 2008.
- Bordwell, David “El arte cinematográfico”. MCGRAW-HILL / INTERAMERICANA DE MEXICO.
- Castoriadis, Cornelius. “La institución imaginaria de la sociedad”, tomo 2: “El imaginario social y la institución”. Tusquets Ediciones. España.1989.
- Casetti, Francesco, “Teorías del cine (1945 – 1990)”. Grupo editoriales Fabbri, Bompiani, Sonzogno. Ediciones Cátedra. Barcelona 1994.
- Deleuze, Gilles. La imagen tiempo. Paidos. Buenos Aires. 1997.
- Deleuze, Gilles. La imagen movimiento. Paidos. Buenos Aires. 1997.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. El anti-edipo, capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires. Paidos. 2005
- Diaz, Esther. La posmodernidad y el desarraigo de Eros. Texto expuesto en: “Jornadas de Mitologías y Diálogo Interreligioso”, organizadas por la Academia del Sur y Editorial Biblos, y realizadas en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires, el 24 de abril de 1999
- Eisenstein, Sergei. “El sentido del cine”. Mexico D.F. Siglo XXI editores. 2005
- Eisenstein, Sergei. “La forma del cine”. Mexico D.F. Siglo XXI editores. 2005

- Filc, Judith. Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983. Biblos. Buenos Aires. 1997
- Freud, Sigmund. "El malestar en la cultura". 1930
- García Canclini, Néstor, "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad". Paidós. 2001.
- Getino, Octavio. "Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable". CICCUS. Buenos Aires. 2005.
- Hernandez-Navarro, Miguel Ángel. La configuración del ver. Buenos Aires. 2005
- Larrauri, Maite. El deseo según Deleuze. Editorial Tandem. Valencia. 2002
- Martín Barbero, Jesús. "De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía". Gustavo Gili. 1987.
- Martín-Barbero, Jesús. "Culturas populares" en Altamirano Carlos. Términos críticos de la sociología de la cultura. Paidós. Bs As 2002.
- Martín Peña, Fernando. "60/90 Generaciones" . Edición especial del MALBA. Mayo de 2003.
- Metz, Christian "La enunciación impersonal, o la visión del filme". Meridiens Klincksieck, 1991.
- Metz, Christian "Ensayos sobre la significación en el cine".
- Metz, Christian. Psicoanálisis y Cine: El significante imaginario. Colección Comunicación Visual. Editorial Gustavo Gill. Barcelona 1979
- Nuevo Cine Argentino: Temas, autores y estilos de una renovación. Ediciones Tatanka. 2002.
- Papalini, Vanina. Conjugar las emociones: del yo al nosotros. Revista Versión. Junio 2011, No. 26. Mexico.
- Pichon-Reviere, Enrique. El Proceso Grupal, (Del psicoanálisis a la psicología Social, I), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. 2001.
- Quiroga, Ana. "La psicología Social como crítica de la vida cotidiana" en "Crítica de la vida cotidiana". Ed. Cinco. Buenos Aires. 1996
- Sánchez-Biosca, Vicente "Cine y vanguardias artísticas". Paidós. Buenos Aires. 1996.
- Steimberg, Oscar, en "Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares". Ed. Atuel. Buenos Aires., 1993.
- Suárez, Pablo. New Argentine Cinema: Themes, Auteurs and Trends of Innovation. Ediciones Tatanka. Buenos Aires. 2002.

- Verardi, Malena. Representaciones familiares en El nuevo cine argentino. Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires.
- Verón, Eliseo, “Construir el acontecimiento”. Editorial Gedisa. 1981.
- Verón, Eliseo. La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad. Buenos Aires, Ed. Gedisa. 1998.
- Williams, Raymond “Marxismo y literatura”. Ediciones península. Barcelona. 2000

Páginas web.

www.cinenacional.com

www.cineismo.com

www.elamante.com

www.estherdiaz.com.ar

www.kilometro111cine.com.ar

www.otroscines.com

www.escribiendocine.com

Anexo

Silvia Prieto (1998)

Dirección: Martín Reijtman

Guión: Martín Reijtman con algunos personajes y situaciones de la novela Valeria Paván

Fecha de estreno: 27 de mayo de 1999

Premios: Cóndor de Plata (Mejor Nueva Actriz y nominación a Mejor Guión)

Sinopsis: *Silvia Prieto al cumplir 27 años decide cambiar de vida, dejar la marihuana y buscarse un trabajo. Con el primer sueldo, Silvia se va a Mar del Plata y conoce a un turista italiano que la deja con una preocupación: existe otra Silvia Prieto que luego, cuando las casualidades hayan acomodado a los personajes, serán varias Silvia Prieto más, personalidades diversas en mundos diversos que comparten el mismo nombre.*

Mundo Grúa (1999)

Dirección: Pablo Trapero

Guión: Pablo Trapero y David Oubiña

Fecha de estreno: 17 de Junio de 1999

Premios: 1999 Venecia: Premio Semana de la Crítica. Premiada también en los festivales de Buenos Aires, La Habana y Rotterdam

Sinopsis: *Rulo, un operador de grúas de cincuenta años, carga con dignidad el peso de una vida con demasiados sinsabores y algunos fugaces momentos de gloria. Hoy, divorciado y con un patético pero querible hijo adolescente a su cargo, trata de sostener su miserable departamento y luchar contra la amenaza del desempleo.*

La ciénaga (2000)

Dirección: Lucrecia Martel

Guión: Lucrecia Martel

Fecha de estreno: 12 de abril del 2001

Premios: Premio Sundance/NHK Filmmakers Award – Mejor Guión.

Premio “Alfred Bauer” Mejor Opera Prima, Festival de Berlin.
 Mejor Película y Mejor Opera Prima, Festival de Toulouse.
 Mejor Película, Mejor Dirección y Mejor Actriz (Graciela Borges) Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba
 Premio Cóndor Plata Opera Prima – Asociación Cronistas Cinematográficos
 Premio Cóndor Plata Mejor Actriz Graciela Borges – Asociación Cronistas Cinematográficos

Sinópsis: *Dos familias -una de clase media urbana y otra de productores rurales en decadencia- se entrecruzan en el sopor provinciano de una Salta caótica e inmutable, donde nada sucede pero todo está a punto de estallar*

Tan de repente (2001/2002)

Dirección: Diego Lerman

Guión: Diego Lerman y Maria Meira, inspirado en la novela “La prueba”, de César Aira

Fecha de estreno: 19 de Junio de 2003

Premios: Festival de la Habana mejor película y mejor elenco Femenino; Leopardo de Plata, mejor película; Festival de Biarritz, mejor actriz; BAFICI, Premios especial del jurado y premio del público.

Sinópsis: *Buenos Aires, en una tarde de invierno. Marcia es una chica joven y gordita, vendedora de lencería, que lleva una vida rutinaria y gris en la capital argentina. Mao y Lenin son una pareja de chicas punk, que tropiezan con Marcia y, por algún motivo inexplicable, se empeñan en demostrarle su amor. Desde ese momento, las tres (intrépidas unas, aturdida la otra) emprenden un viaje inesperado hacia un lugar desconocido.*

La niña Santa (2004)

Dirección: Lucrecia Martel

Guión: Lucrecia Martel con la colaboración de Juan Pablo Domenech

Fecha de estreno: 6 de mayo de 2004

Premios: Selección Oficial - Festival de Cannes, Francia, 2004. Tercer Premio Coral. Festival Internacional del NCL. La Habana, Cuba 2004

Sinopsis: *En una ciudad de provincia un grupo de adolescentes místicas se preocupa por su rol en el plan divino. Un congreso de otorrinolaringología hace desembarcar a un médico prestigioso. El médico roza a Amalia, una de las adolescentes, en la calle. Quizás Dios la ha llamado para salvar de su falta a este hombre. El consolidado mundo del médico se resquebraja ante la misión sagrada de la chica*

Géminis (2004)

Dirección: Albertina Carri

Guión: Albertina Carri y Santiago Giralt

Fecha de estreno: 9 de Junio de 2005

Premios:

Síntesis: *Meme y Jeremías se aman más allá de su vínculo sanguíneo. El amor se convierte en pecado a pesar de sí mismo y la intimidad de la joven pareja se ve empañada por los lazos familiares. Sin embargo, el vínculo amoroso se sostiene con fuerza y esta relación afecta la integridad de todos.*

La siguiente es una breve ficha sobre los directores elegidos para el análisis de esta investigación:

Lucrecia Martel

Nacida en 1966. Estudió animación en la experimental de Avellaneda, en la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) por algunos años, y Ciencias de la Comunicación. Dirigió algunos cortos entre 1988 y 1994, entre ellos “Rey Muerto” (1995), que formó parte de Historias Breves I. En 2001, dirigió el largometraje La Ciénaga, ganador de un premio en Berlín, La Habana, Toulouse y Sundance, entre otros festivales. En 2004, escribió y dirigió La Niña Santa, película nominada para la Palma de Oro en Cannes de ese año. En el año 2006 fue invitada como jurado de la competencia oficial del Festival de Cannes, también fue jurado de la competencia internacional en los festivales de Berlín 2002, Guadalajara 2005, Bafici 2005, Thessaloniki 2007, Sundance 2008 y otros.

FILMOGRAFÍA**Largometrajes**

La Ciénaga(2001)

La niña santa (2004)

La mujer sin cabeza (2007)

Cortometrajes

El 56 (1988)

Piso 24 (1989)

Besos rojos (1991)

Rey Muerto (último cortometraje de la compilación Historias breves)(1995)

Nueva Argirópolis (cortometraje de la compilación 25 miradas 200 minutos) (2010)

Muta (cortometraje para la casa de costura Miu Miu) (2011)

Serie TV

D.N.I. (1995).

Martín Rejtman

Martín Rejtman es un escritor, guionista y director de cine argentino, nacido en la Ciudad de Buenos Aires en 1961. Estudió cine en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires y en 1981 se traslada a los Estados Unidos y estudia Dirección en la Universidad de Nueva York. Ha trabajado en cine, como asistente de dirección en Argentina y en Italia como asistente de montaje en los estudios de Cinecittà. Como escritor, publicó varios libros y fue guionista de sus largometrajes.

FILMOGRAFÍA

Cortometrajes

Just a Movie (1982)

Doli vuelve a casa (1986)

Sitting On a Suitcase (1987)

Telefilms

Entrenamiento Elemental Para Actores (2009)

Documentales

Copacabana (2006)

Largometrajes

Sistema español (1988)

Rapado (1991)

Silvia Prieto (1998)

Los guantes mágicos (2003)

Literatura

Velcro y yo

Rapado

Literatura y otros cuentos

Pablo Trapero

Estudio en la Universidad del cine. Comenzó su carrera con la realización de algunos cortos, hasta que realizó su primer largometraje, *Mundo grúa*, en 1998. La película le valió el galardón al mejor director en la primera edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires en el año 1999.

Tras *Mundo grúa*, en 2002 realizó la que es considerada su mejor obra, *El bonaerense*, en la que se aborda los temas de la inseguridad y de la desocupación, narrados dentro del marco de la corrupción policial. El film no sólo es una mera crítica a la policía sino que además muestra las injustas relaciones laborales de los suboficiales y cómo son maltratados hasta muchas veces cruelmente por sus superiores. La cuidada estética de *El bonaerense*, con el agregado de un buen manejo de los tiempos, la han transformado en una de las obras más importantes del cine argentino.

En 2004, realizó *Familia rodante*, una road movie con tintes de comedia. Ha actuado, además, como productor y guionista.

En 2011 obtuvo el Premio Konex - Diploma al Mérito como uno de los 5 mejores directores de la década de la Argentina.

FILMOGRAFÍA

Cortometrajes

1992: *Mocoso malcriado* (16mm, producción, guion y dirección)

1995: *Negocios* (16 mm, producción, guion y dirección)

2001: *Naikor* (documental, DV CAM, producción, guion y dirección)

2010: *Nómade* (guion y dirección)

2011: *Jam Session*, el martes de Siete días en La Habana (guion y dirección)

Largometrajes

- 1999: Mundo grúa (16 mm, producción, guion y dirección)
- 2002: El bonaerense (35 mm, producción, guion y dirección)
- 2004: Familia rodante (S16 mm a 35mm, producción, guion y dirección)
- 2006: Nacido y criado (S35 mm, producción, guion y dirección)
- 2008: Leonera (S35 mm, producción, guion y dirección)
- 2010: Carancho (35 mm, producción, guion y dirección)
- 2012: Elefante blanco (35 mm, producción, guion y dirección)

Albertina Carri

Hija del sociólogo Roberto Carri y de Ana María Caruso, a los 4 años de edad queda huérfana, ya que sus padres son desaparecidos de la dictadura militar que gobernaba en esos tiempos (el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional).¹ Pasa su infancia con sus abuelos y sus dos hermanas. Después de haber estudiado para guionista en la Fundación Universidad del Cine de Buenos Aires, en 1998 comienza a trabajar en su opera prima llamada No quiero volver a casa que se estrena en el 2000. Ha hecho varios roles dentro de su actividad de cineasta, realizando cámara, montaje y siendo productora de algunas de sus películas.

FILMOGRAFÍA

Cortometrajes

- No quiero volver a casa (2000)
- Excursiones (2001)
- Aurora (2001)
- Historias de Argentina en vivo (2001)
- Barbie también puede estar triste (2001)
- Fama (2003)
- De vuelta (2004)

Largometrajes

- Los rubios (2003)
- Géminis (2005)

Urgente (2007)

La rabia (2008)

Diego Lerman

Egresado de las carreras de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires y Dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Estudió también Montaje en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba y actuación en el Sportivo Teatral.

En 2002 dirige, escribe y produce Tan de repente (Leopardo de Plata a la Mejor Película Festival de Locarno - Premio Coral a la Mejor Película y a la Mejor Actriz Festival de La Habana. - Mejor Nuevo Director y Mejor Guion Festival de Huelva. - Premio Friepesci Festival de Viena - Premio Especial del Jurado y Premio del Público Festival de Buenos Aires. (2002) - Mejor Nuevo Director Festival de Las Palmas Gran Canaria – Mejor Película Festival de Estambul (2003) - Nominado a Mejor Director del año 2002 en Francia por France Culture – Premio Clarín a la Mejor Opera Prima, Actriz Revelación y Actriz de reparto (2003) entre otros.

Ese mismo año es seleccionado por el Festival de Cannes para hacer “La Residence” de la Cinefondation en París, donde vivió y trabajó durante cinco meses en la escritura de su segundo film Mientras tanto el cual también dirige, escribe y coproduce. (2006 – Selección Oficial Festival de Venecia / Montgolfier d’Argent Festival de Nantes / Selección Oficial New Director’s New Films del MOMA y el Lincoln Center en New York) guion ganador del premio OPENING SHOT 2004 de la Cinefondation del Festival de Cannes y ganador del premio para Desarrollo de Proyecto de la Hubert Bals Fund y del Fond Sud). En 2011 recibió el Premio Konex Diploma al Mérito como uno de los 5 mejores guionistas de cine de la década 2001-2010.

FILMOGRAFÍA

Largometrajes

Tan de repente (2003).

Mientras tanto (2006).

La mirada invisible (2010).

Otros

La prueba (1999) – Cortometraje.

La guerra de los gimnasios (2005) – Mediometraje.

Servicios prestados (2007) – Telefilm documental.

Teatro

“Nada del amor me produce envidia.” Obra escrita por Santiago Loza y dirigida por Diego Lerman.