

NOTAS SOBRE EL PROBLEMA DEL REALISMO EN LA CRÍTICA DEL NUEVO CINE ARGENTINO

Eduardo Cartoccio
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
educartoccio@yahoo.com.ar

Resumen

El trabajo tiene como objetivo exponer los términos de la discusión sobre el realismo en el denominado “Nuevo Cine Argentino”. El corpus de nuestra exploración está constituido por notas, artículos, reseñas, ensayos aparecidos fundamentalmente en publicaciones gráficas especializadas en cine (como *El Amante*, *Kilómetro 111*) y en revistas de carácter cultural-académico (como *Punto de Vista*, *Confines*, *El Ojo Mocho*). Fundamentalmente se trata de un recorrido centrado en las autodefiniciones en el ámbito de la reflexión crítica de términos como “realismo”, “costumbrismo”, “no realismo”, y en la configuración de problemáticas de valoración estética y política, tanto como en clasificaciones y opciones estéticas y autorales que la definición de estos términos implican.

Palabras clave: realismo – crítica – estética – ideología – construcción - registro

1. Introducción

Este trabajo tiene como objetivo exponer los términos de la discusión sobre el realismo en el denominado “nuevo cine argentino”. Esta discusión tiene un carácter central en la valoración crítica y de hecho ha provocado y continúa provocando revisiones y desplazamientos importantes en las consideraciones del nuevo cine.

En las secciones siguientes nos proponemos realizar un recorrido que incluye los siguientes aspectos: en primer término, creemos necesario resumir aquello que a nuestro criterio son los ejes del debate en torno al nuevo cine argentino. Esta caracterización constituiría un contexto mínimo necesario para comprender la discusión del problema del realismo, cuyo esquema general exponemos en la sección siguiente. Posteriormente, a partir de este planteo general de la discusión sobre el realismo, queremos desarrollar algunos puntos específicos implicados en la misma, estos son: 1º) la discusión en torno a los aspectos “constructivos” y aquello que estaría “dado en el registro” de la obra fílmica; 2º) la relación entre los términos “ideología” y “estética”; 3º) el problema lo podemos entender como de representación de determinados referentes de grupos sociales concretos en la obra fílmica; y finalmente, 4º) la distinción y confrontación entre tendencias no realistas y tendencias realistas dentro del nuevo cine. Es decir, se trata de pensar el problema del realismo a partir de distintos cortes o dimensiones que lo constituyen como entradas diferentes y específicas a un mismo problema que las contiene y dentro del cual están íntimamente relacionadas.

2. La caracterización del nuevo cine

Sería importante en primer lugar considerar algunos elementos básicos que caracterizarían a este denominado “nuevo cine argentino”. En un trabajo anterior (Cartoccio: 2005), seleccionamos una serie ejes o tópicos temáticos a través de los cuales, las distintas lecturas críticas tendían a caracterizar a este tipo de cine. Estos ejes son los siguientes:

1. En primer lugar, y por razones intrínsecas que provienen de la denominación “nuevo cine”, la crítica ha procedido a la comparación entre el “nuevo cine argentino” y el cine anterior a este, que podemos pasar a denominar “viejo cine”. Este tópico permite delimitar por contraposición los caracteres emergentes del “nuevo cine”, localizar y tematizar el corte con respecto al cine anterior, iniciar los trazos generales de la discusión de las especificidades estéticas.

En primer término, habría que precisar a qué se considera como el *viejo cine* o al cual se le opone lo *nuevo*. Se trata del cine con pretensiones artísticas y no meramente comerciales, que surge con el reinicio de la democracia en 1983 y que hacia mediados de los años noventa se encuentra en decadencia económica, con dificultades en su producción y sobre todo en su llegada al público (Batlle: 2001, 17 y sigs.; Ricagno: 2000, 13). La lista de directores que integran el conjunto del viejo cine puede cambiar levemente según la apreciación de cada crítico en particular, de una publicación o de un director nuevo; puede haber salvedades, excepciones a la regla, obras diferentes o incluso precursoras de lo nuevo, pero estas variaciones no constituyen una polémica o una discusión aparte, y no comprometen la divisoria central en la que queda comprendida de un lado este tipo de cine.

Junto con este criterio epocal, son relevantes los rasgos que se le adjudican al viejo cine. Estos son:

- Costumbrismo y realismo convencionalizado en la expresión visual y verbal,
- Verbalismo y sobre-explicitación ideológica en los diálogos
- Simbolismo y alegoría en las imágenes
- Sobreactuación

Estos mismos rasgos son los que por contraposición también servirán para estructurar la caracterización del nuevo cine. Este tipo de conciencia es la que enuncia Martín Rejtman en una entrevista del año '96 en la revista *Haciendo cine*: “si se explica todo demasiado, opté por no ser tan discursivo; si se habla mucho opté por hablar menos...” (Guerschuny; Udenio: 1996).

2. El rechazo a una estética simbólica y alegórica en el tratamiento de las imágenes y su reemplazo por un tipo de expresión más “sobria” y “concreta”. Críticos y directores de cine coinciden en este punto y mencionan en artículos y entrevistas las formas y los procedimientos que evitarían incurrir en el simbolismo. Bástenos por el momento, citar sobre este tema a dos directores del nuevo cine:

[Rejtman] Me parece que en todo caso el espectador puede ver lo que tiene ganas de ver. Lo que tienen mis películas es que son muy concretas. Me parece que es la manera en que no hay metáfora ni simbolismo, es decir, hacer todo muy concreto, muy específico. Yo intento no hacer metáfora de nada. No a todo el mundo las películas le hablan de la misma manera (Segal; Pichersky: 2004).

[Martel] A veces se malentiende la palabra “simbólico”. El uso de las imágenes, el sonido, tiene una manera de juntarse que a veces parece simbólico, y es simplemente que tiene profundidad y una enorme cantidad de capas, pero no es necesariamente simbólico. Simbólico significa que una cosa significa otras cosas (Sabat: 2000).

3. La renovación del lenguaje verbal y la actuación: a los excesos del verbalismo y la sobreactuación del cine anterior se le contraponen un trabajo novedoso sobre el empleo del lenguaje verbal y sobre las formas de actuación y la selección de actores. En el caso del lenguaje, esta renovación se hallaría tanto por el lado de la actualización de los registros sociolectales contemporáneos (la representación lo más cercana posible a la lengua oral de nuestros días en los distintos grupos sociales), como por el lado de la construcción de estilos de lenguaje más personales en cada director (Wolf: 2001. pp. 35-36). Pero se trataría siempre de romper con la naturalización, el costumbrismo y los códigos de reconocimiento implícitos en el cine anterior.

Respecto de la actuación, los cambios observados por la crítica van siempre en el sentido de una mayor sobriedad y búsqueda de precisión expresiva, ya sea (entre otras variantes) a través de la experimentación con actores no profesionales al modo del neorrealismo italiano, que en muchos casos actúan de “sí mismos” o de personajes cercanos a “sí mismos” (en el cine de Lisandro Alonso, de Trapero o de Caetano, por ejemplo); o a través de la construcción de personificaciones no naturalistas, más cercanos al estilo de Robert Bresson o de ciertas obras de la Nouvelle Vague (en el cine de Rejtman o de Villegas, por ejemplo).

4. La discusión sobre el realismo: la caracterización de “realista” para la estética del nuevo cine ha sumado cierto consenso en la crítica, pero al mismo tiempo provocó una sostenida polémica en torno a los supuestos implicados en la noción o en las nociones de realismo. Como el objeto global de este artículo es desarrollar este tema, no vamos a extendernos específicamente aquí sobre el mismo, pero sí nos interesa llamar la atención sobre el hecho de que este tema se inscribe a su vez sobre el trasfondo de la diferenciación con el cine anterior, y al mismo tiempo constituye el punto de discusiones y diferenciaciones dentro de las lecturas críticas del nuevo cine. Para dar más precisión a esto último, queremos señalar el hecho de que los cuatro ejes que hemos considerado en tanto nudos centrales de caracterización de la crítica hacia el nuevo cine, tienen estrechas vinculaciones y remisiones múltiples entre sí, y por ello no se pueden comprender por separado. El eje que mencionamos como el “problema del realismo” constituye, entonces, un elemento más inserto en la misma trama; pero lo característico de este elemento en particular, es que al mismo tiempo constituye el tema polémico por excelencia en las lecturas críticas del nuevo cine, y esto significa que es el tema que abre polémicas y produce nuevas diferenciaciones de importancia.

3. El problema del realismo. Los términos del debate

La discusión del alcance del realismo o neorrealismo como atributo o característica del nuevo cine también implicó desde temprano la discusión sobre el significado del propio término: “lo que en la denominación “nuevo neorrealismo” me incomoda es que no ponga en evidencia sobre qué aspectos se apoya esta cuestión”, dice David Oubiña en un debate publicado en la revista cultural *Punto de Vista* en el año 2000. Con la publicación de esta discusión se instala una polémica a propósito de las opiniones corrientes de la crítica y de algunos artículos de la revista *El amante* en particular. Resumidamente los términos que plantea *Punto de vista* son los siguientes: en la crítica en general del denominado nuevo cine argentino con el término “realismo” se estaría haciendo implícita referencia a un acercamiento directo y transparente de la realidad. Esta concepción del realismo tiene como efecto otorgar valores de autenticidad y verdad a las obras eludiendo la evaluación de los aspectos específicamente estéticos, como la puesta en escena y la construcción narrativa (Oubiña y otros: 2000).

A esta posición de la revista *Punto de vista* va anexa la explicitación de un juicio de valor estético que está (y sobre todo en ese momento) claramente enfrentado a la mayor parte de la opinión de la crítica: aquellas películas en las que más se enfatiza su carácter realista o neorrealista, como *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*, carecen de valor estético o, por lo menos, son inferiores a otras del nuevo cine producidas hasta ese momento como *Silvia Prieto* o *Mala época*. Precisamente como antecedente a este debate de *Punto de vista* hay dos artículos (uno de Rafael Filippelli y otro de Adrián Gorelik) agrupados sobre el film *Mala época* en el n° 64 de la revista. Y como una prolongación del mismo debate (al menos puede ser leído en esa línea) aparece el artículo de David Oubiña en el n° 76 (Oubiña, 2003), donde se despliega el juicio de valor estético adverso a la obra de Caetano y se critican los efectos ideológicos de la misma en términos de “populismo”, algo que estaba presente pero no muy desarrollado en el debate del n° 67.

Las posiciones de los críticos de *El amante* frente al debate sobre el realismo son diferenciadas. Quintín plantea la cuestión del “realismo en términos de una poética y no de la intención de reproducir el mundo” (Quintín: 2001, 117). Hacer hincapié en la mediación poética en desmedro del valor de autenticidad del registro directo, acerca la postura de Quintín a la de *Punto de vista*, aunque subsistiría la diferencia respecto del juicio de calidad poética precisamente sobre algunas de las obras del nuevo cine, como las realizaciones de Trapero, por ejemplo. Sin embargo, en un artículo de 2002, Quintín estaría acercando su evaluación a la de Oubiña, al alertar contra la formación de estándares de calidad que tienden a confluir dentro de un minimalismo estancado, colocando a *El oso rojo* dentro de esta categoría (Vid Quintín: 2002). Esta inicial valoración negativa del film se acentúa mucho más en un artículo posterior, donde profundiza en la cuestión de los efectos ideológicos de la siguiente manera:

Caetano coincide con el más rabioso “que se vayan todos” y no deposita ninguna fe en las instituciones, excepción hecha de la familia, que opera como fuente de legitimación de la acción y talismán de sus héroes, lo que cierra el círculo del populismo en su faceta más conservadora (Quintín: 2003, 15).

Como se ve el problema del realismo divide aguas en el juicio sobre el cine argentino. En relación con lo que acabamos de mencionar en el párrafo anterior, podemos agregar lo que plantea Silvia Schwarzböck en distintos artículos de *El amante* respecto de que la estética realista o neorrealista termina ofreciendo refugios complacientes o condescendientes hacia la imagen de los pobres o los marginales. Uno de sus artículos se apoya en afirmaciones de Buñuel sobre el neorrealismo (Schwarzböck; Salas: 2001). Con posterioridad, un artículo de otro miembro de la misma revista, Gustavo Noriega, utiliza la misma medida de comparación de Buñuel, para decir que los personajes de *Bolivia* (Adrián Caetano, 2002) no están idealizados ni embellecidos (Noriega: 2002, 14). Uno de los efectos de carácter recursivo o circular de estos debates resulta del hecho de que en determinadas ocasiones se utilicen los calificativos de “naturalismo” y “costumbrismo” como forma de crítica hacia algunos de los directores y las obras típicos del “realismo” del nuevo cine. Pero esta vez, no en nombre de un realismo más auténtico que el anterior, sino en nombre de aquel sector del nuevo cine que trabajaría dentro de estilos no realistas de representación.

4. Registro y construcción

El disparador inicial en la discusión de *Punto de vista* lo constituyen las críticas a la idea de “registro directo de la realidad” que estaría presente en cierto sector de la crítica especializada. Los polemizantes aluden a cierta ingenuidad por parte de un sector de la crítica que estaría valorando en el “nuevo cine argentino” una supuesta capacidad de acercamiento directo y transparente a la realidad. Las referencias más concretas a este tratamiento lo constituyen la crítica a la película *Mundo Grúa*, de Gustavo Castagna y la entrevista a Trapero, realizada por Claudia Acuña, ambas en el mismo número de *El amante*. En la crítica del film los miembros de *Punto de Vista* encuentran esta concepción del abordaje transparente que mencionáramos. Estas serían algunas expresiones presentes en el texto de Castagna:

“transplante de una realidad sin artificios, de declarada austeridad...”

“Pero *Mundo Grúa* (...) no tiene planteos estéticos de importancia ni una cámara con la cual se perciba la presencia (y la autosuficiencia) de un director”

“...*Mundo Grúa* es un film que no requiere del pasado para explicar una actitud que se manifiesta con la contundencia de las imágenes que, desde ya, hablan por sí solas” (Castagna: 1999).

Claudia Acuña, por su parte, señala que la intención explícita de Trapero “era que *Mundo grúa* funcionase como una cámara oculta que robara pedazos de la realidad” (Acuña: 1999, 3). Sin embargo, y esto lo remarcan los de *Punto de vista*, para que la película funcionase de esa manera, Trapero menciona en la entrevista que la película fue pensada y revisada cuadro por cuadro, y que, entre otras cosas, hubo dieciocho versiones de montaje de una misma toma.

Precisamente, es el aparente ocultamiento de los aspectos constructivos a través del elogio del registro directo de la realidad lo que emerge en la discusión de los de *Punto de vista*. Se trata de una crítica de la crítica, en ciertos casos, cuando lo que se cuestiona es la celebración de la transparencia y se mistifica la obra el autor (y por este lado de la mistificación A. Pauls habla de

la “ideología de la autenticidad”, tema que trataremos en la sección siguiente). Pero también una crítica de la estética, o la falta de configuración estética en algunos films de tendencia “realista”, como *Pizza, birra, faso* o *Mundo grúa*. Y aquí lo que se remarca es la ausencia de decisiones de puesta en escena, y la debilidad en la construcción narrativa. Prevalecería entonces, desde esta perspectiva, un espontaneísmo, que cierta crítica valoraría como un logro positivo.

La entrevista de *Kilómetro 111* a los directores Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Ariel Rotter, es muy interesante cuando toca el tema de la diferencia entre el abordaje cinematográfico que se basa en la construcción y aquel que se basa en el registro. Según uno de los entrevistadores, Alonso estaría más en el segundo caso y Martel en el primero. Pero lo interesante, es como Martel plantea la posibilidad de ver los elementos constructivos *dentro* del mismo registro.

- [Entrevistador] (...) En tu película hay una idea de construcción muy fuerte, y en la de Lisandro me parece que no. Me parece que en *La libertad* hay una idea de registro, una mayor confianza en la realidad.
- (L. Martel): A partir de lo que él dijo, no me parece así. Él dijo que mostrando durante largo tiempo algo sencillo, eso se vuelve más complejo. Esa es una visión muy particular, de construcción. Él está sosteniendo la cámara durante minutos sobre algo que se va a transformar en otra cosa.
- [Entrevistador] Por mi parte, creo que en *La libertad* hay una espera del acontecimiento, que no está presente en la película de Lucrecia.
- (L. Martel) Pero eso, en realidad, se dio antes; porque para poder llegar a esa enorme construcción tenés que haber observado muchísimo previamente (Bernini y otros: 2001, 142). (1)

También puede pensarse el realismo como integración de la espontaneidad y los aspectos constructivos. Esta es la posición de Quintín frente al cine de Trapero, al cual considerará en los términos de observación, como una exploración de la realidad.

Trapero piensa más bien que los sucesos de la vida ordinaria son poco ordinarios, y por eso es que vale la pensar hacer cine. Porque, en su visión estética, basta un poco de atención para advertir que tanto cada acto humano como cada fragmento de naturaleza poseen una extrañeza que los hace dignos de ser observados (Quintín: 2004, 20).

En un sentido similar, A. Pauls decía que “por suerte el cine argentino se volvió muy descriptivo. Por eso hay películas que pueden tener cinco minutos dispersos donde aparece realmente una observación”. En esta perspectiva, la observación constituye una interpretación activa de la realidad, que lejos de soslayar, toma a su cargo los elementos constructivos de la puesta en escena, el tratamiento visual y sonoro. Y para Quintín, al mismo tiempo la observación integra elementos imprevistos, acontecimientos fugaces de la toma directa. “Los realistas creen que el cine capta una realidad que se le escapa al ojo y esto ocurre en el momento del rodaje, no en el guión” (Quintín: 2004, 20).

5. Ideología y estética

“...el populismo es mucho más que una ideología: es una clave de naturalización estética”, dice Adrián Gorelik en un artículo sobre la película *Mala época* (la cual considera precisamente como no populista) en *Punto de vista* (Gorelik: 1999, 27).

En esta misma línea, A. Pauls, en el debate citado, habla de “ideología realista” ligada a los valores de autenticidad que tendría la toma directa de la realidad. “Creo que el problema que nos plantea el populismo es el de la ideología de la autenticidad, ¿cómo pensar lo real sin adherir a la ideología de la autenticidad”? (Pauls y otros: 2000, 7). “Ideología realista” y “estética realista”, contraponen Filippelli. Podemos interpretar, considerando el desarrollo de ese debate, que la “ideología realista” se escondería en la apología del registro transparente de la realidad y mantendría en la sombra su configuración específicamente estética; mientras que la “estética realista” no ocultaría sus procedimientos constructivos que aluden a la técnica artística específica y a la visión y configuración poética.

Queda planteado entonces el puente entre realismo y populismo. No todo realismo es necesariamente populista, pero sí el populismo parece ser un efecto ideológico que siempre acecha al realismo. Cada uno por su lado, Quintín y David Oubiña van a analizar en sendos artículos, los efectos políticos de la obra de Caetano luego de la difusión de *El oso rojo* (en cine) y *Tumberos* (en televisión). Ambos van a coincidir en la calificación de populismo, con elementos de paternalismo hacia los sectores populares, demagogia y conformismo. Lo interesante, desde nuestra perspectiva, es que ambos señalan el trayecto que va de un realismo que no puede superar ciertos defectos en su planteo general a un cine de género que ratifica y amplía los peores elementos contenidos en la etapa realista anterior. El populismo es un efecto ideológico intrínsecamente ligado a un defecto de planteo estético. Y este defecto radica en la forma (en la construcción estética) en que se muestra a *los otros* o al *Otro* (tema que retomamos en la sección siguiente).

Pero el realismo en el nuevo cine argentino no sería un bloque homogéneo de elecciones estéticas prescritas, ni tiene una debilidad fatal por las mismas recaídas ideológicas. En nota al pie en el mismo artículo de Oubiña, aparece una comparación entre el cine de Caetano y el de Trapero.

Trapero nunca cae en la trampa de los estereotipos y de las generalizaciones fáciles. Si su interpelación a las instituciones resulta tanto más potente es porque no apela a una idealización sobre los márgenes que terminaría instalando una confrontación maniquea (Oubiña, 2003, 32 nota al pie).

Al menos en este sector de la crítica, no importa estigmatizar el término “realismo”, sino distinguir tipos de planteamiento estéticos que pueden ser denominados de esta forma. Así, entre el realismo de Caetano y el de Trapero, es último tiene un reconocimiento más positivo. Por otra parte, ya hemos visto en la sección anterior, la valoración del realismo del mismo cineasta por parte de Quintín.

Las oposiciones entre registro y construcción y entre ideología y estética son nítidas cuando los defensores del realismo lo defienden en base a su autenticidad y los detractores lo atacan por su falta de rigor estético (y el funcionamiento sublimado de la autenticidad como ideología o mito). Pero a veces ¿no se plantea la discusión en términos específicamente estéticos a propósito de una película, o la obra de un autor en particular? Una película como *Bolivia*, por ejemplo, objeto de valorizaciones realmente divergentes entre Oubiña (2003) y Noriega (2002) entre otros. O la obra de conjunto de Adrián Caetano: valorada parcialmente y parcialmente criticada por Quintín; criticada negativamente en su totalidad por Oubiña y otros, valorada por críticos como Juan Villegas (2002) (que es al mismo tiempo un director de la tendencia “no realista”, que muchos críticos oponen al realismo de Caetano), o Santiago García (2002).

6. La representación

Señalamos en la sección anterior que la relación entre una determinada estética realista y unos efectos ideológicos considerados como “populistas” se produce centralmente en referencia a cómo son *mostrados* y en rigor *representados los otros, el Otro, lo Otro*. Es decir, hay un problema de representación que está en el núcleo de las estéticas realistas y que estructura sus efectos ideológicos. Creemos que a este problema de la representación lo podemos desdoblar en dos aspectos.

Un primer aspecto sería el de la relación entre lo individual y lo colectivo, o lo particular y lo general. Quintín señala que uno de los aciertos del nuevo cine consiste en que en este los personajes no son los representantes o especímenes particulares de una determinada clase o sector social. No son meramente los voceros de una generalidad que habla a través de ellos, y por lo tanto tampoco pueden hablar en nombre de todos. Rulo (de *Mundo Grúa*), o los marginales de *Pizza, birra, faso*, pueden contar lo que les sucede a ellos, pero no posicionarse como la conciencia explícita de todos los desocupados o todos los marginados de la Argentina. Esto señala una diferenciación con el viejo cine, donde lo general aplastaba lo particular, pero era al mismo tiempo una generalidad construida caprichosamente por el realizador que en última instancia conllevaba un subjetivismo implícito y acrítico. Cuando decimos que “lo general aplastaba lo particular”, nos referimos a que el personaje particular funcionaba sólo como un representante de lo general (su clase, su grupo, su país), y la configuración de su imagen y su parlamento acordaban con esa posición. Respecto de esto último (su parlamento), Esteban Rodríguez señala el ejemplo de “Luppi” (actor, personaje, estrella del cine anterior al nuevo cine), como “el típico personaje que no puede soportar lo que mira sin mandarse la parte” (Rodríguez: 2000), es decir, sin tomar a su cargo la representación de una generalidad. Las lecturas críticas, al mismo tiempo, son casi unánimes en señalar la “omnisciencia” como defecto constitutivo de ese cine anterior: el personaje particular que puede decirlo todo sin resto o que, tras circunstanciales peripecias, puede llegar a tomar conciencia de todo acerca de todos y del país en general, es el que ejecuta lo pautado por un discurso previo que ya tiene las claves y las respuestas dadas. Una nueva relación entre lo particular y lo general, entonces, implicaría que los personajes cobren una mayor densidad, ambigüedad, autonomía, una complejidad que requeriría de la participación activa del espectador en la búsqueda de interpretaciones.

Otro aspecto del problema de la representación sería el del posicionamiento frente a aquello que se representa. Si el primer aspecto que señalamos arriba tiende a aparecer en las lecturas críticas como un elogio hacia el nuevo cine y una crítica severa al tipo de cine anterior, este segundo aspecto en cambio se relaciona de manera inmanente con la polémica y la diferenciación crítica dentro del nuevo cine, constituyendo el núcleo álgido de las discusiones en torno al realismo. Se trata del posicionamiento enunciativo de la representación: la relación entre el enunciador, lo que enuncia y el enunciatario. E implica al mismo tiempo un conjunto de decisiones de puesta en escena (conscientes o no, intencionales o inintencionales, pero efectivas), y toda clase de procedimientos formales organizados relacionados de manera intrínseca con ese posicionamiento enunciativo.

En dos artículos de la revista *El amante* publicados en fechas distintas se puede apreciar una diferencia de opinión o de concepción muy precisa en torno a una misma cita de autoridad. En el número correspondiente a marzo de 2001 Silvia Schwarzböck y Hugo Salas diferencian la película *La ciénaga* de aquellas producciones consideradas como parte de la vertiente realista del nuevo cine. Y la diferencia que nos interesa es la que refiere a la “mirada del director”, es decir, al posicionamiento enunciativo.

La mirada de Martel es una mirada clínica. Como la de Buñuel, que odiaba el neorrealismo por mostrar a los pobres en un

estado tan beatífico que daba pena sacarlos de su pobreza (Schwarzböck; Salas: 2001, 11).

Un año después, en el número de abril de 2002 en el artículo de crítica de la película *Bolivia*, de Adrián Caetano, Gustavo Noriega se pregunta (y responde):

¿Es esta película un acercamiento de Caetano a la idealización de las clases populares como en *Milagro en Milán*, que tanto fastidiaba a Buñuel? Por mi parte creo que no (Noriega: 2002, 14).

Además de la diferencia circunstancial de que en el primer caso Buñuel odiaba el neorrealismo y en el segundo se refería solo a una película de un director, interesa señalar las diferencias más profundas que se desprenden a partir del posicionamiento de la *mirada* inscrita en un film. Y los efectos de esa mirada: ¿hay una sentimentalización, idealización, o mistificación en algún sentido de esos pobres, marginales, desocupados, jóvenes, etc., que se filtra en la mirada realista; o este realismo efectivamente logra traspasar esa ilusión a través de sus propios medios expresivos?

Emilio Bernini plantea este problema de la representación bajo la figura del *robo simbólico* o “expropiación de enunciados” por parte del enunciador, figura de la que hace responsable a la tendencia realista del cine argentino contemporáneo.

Presentar zonas sociales diversas, ajenas, de no pertenencia, con toda la violencia “realista” que impacta sobre el espectador, no excluye sin embargo el borrado de esa alteridad, cuando la visión del cineasta opera una fuerza de homogeneización. (...) Resulta así una expropiación de los enunciados del otro en provecho de la propia enunciación. Los filmes dicen entonces menos respecto de los mundos narrados que respecto de aquel que los enuncia; expresan, a fin de cuentas, más una verdad del cineasta que una verdad sobre el mundo (Bernini: 2003, 1002).

7. Del costumbrismo al realismo

En todos ellos [un conjunto de directores del nuevo cine] se cuele la palabra realismo. Pero no se trata de ir hacia un realismo de segundo grado, aprendido en el sainete, o de cómo los directores “creen que habla la gente común”. En estos últimos años se trata de capturar ese espesor dialógico, de incluir a los personajes haciendo de sí mismos, de despojar en lugar de añadir (Wolf: 2001, 102).

Tal como venimos observando desde las secciones anteriores, el realismo del nuevo cine, en el entramado de las lecturas críticas se perfila desde un principio en relación ni más ni menos que con otro realismo, que es el realismo del viejo cine. Esta cita de Sergio Wolf ilustra ese tipo de contraste, muy característico de la historia del realismo según lo señala Roman Jakobson: como parte del desarrollo de una tendencia realista era un hecho común definirse como más realista que una tendencia anterior que también se había considerado realista en su momento (Jakobson: 2004). Desde la noción de verosímil, Christian Metz señala algo similar: un film puede lograr ser reconocido como más realista que los que se venían haciendo hasta ese momento porque en algún punto logró romper con una norma del verosímil imperante (aunque implícito) haciendo que una determinada representación aparezca, por contraste, con un grado de “realismo” mucho más profundo que todo lo anterior (Metz: 2002). La noción de realismo se torna relativa, siempre parece haber un más o un menos realismo con relación a *otro realismo*, pero no una realidad a secas, definitiva y pura.

Este enfoque diferencial y comparativo nos permite pensar la forma en que las lecturas críticas han instalado el tema del realismo en la caracterización del nuevo cine. Precisamente, se trataría para la crítica o para una parte de ella de un realismo “más real” que el que se venía haciendo hasta el momento: en el lenguaje verbal, en las imágenes, en las situaciones típicas, etc. Porque si bien el viejo cine, tal como señalamos más arriba, desde el punto de vista de las lecturas críticas del nuevo cine, adolecía de un exceso de alegoría, simbolismo y procedimientos mágicos o fantasiosos, al mismo tiempo estaba atravesado por una impronta realista dominante en amplios sectores de su producción, y presente aun en las mismas producciones de carácter más alegórico y simbólico.

La crítica tenderá a considerar al tipo de realismo dominante en el cine anterior en términos de *costumbrismo*. Según José Escobar, la “mímesis costumbrista” es un estilo de representación realista que se desarrolla a partir del siglo XVIII. Esta “mímesis costumbrista” es apologética de los estilos de vida que surgen en la nueva sociedad civil burguesa, y tenderá a establecerse en la perspectiva de la cosmovisión de las clases medias, mirando desde allí a los sectores populares (Escobar Arronis, 2000). Es decir, el costumbrismo está ligado a la apología y la naturalización de los estilos de vida de las clases medias (y de los sectores populares que asuman esos estilos como su propia norma), e implica inmanentemente la *naturalización* y *normalización* de aquello a lo que se refiere. Las costumbres y formas de vida de los que trata serán siempre normales y naturales desde el primer momento, obturando así toda posibilidad de cuestionamiento, análisis o reflexión sobre las formas de legitimación social de las prácticas y costumbres.

La breve mención contextual o histórica del término *costumbrismo* sirve de ayuda para comprender el significado habitual del mismo para la crítica. En efecto, para esta, costumbrismo implica siempre la mención de un realismo naturalizado, acrítico,

legitimador antes que cuestionador de las legitimidades. Entra de lleno en la definición del verosímil realista del que habla Metz: una convención naturalizada que oculta su naturaleza convencional, y pasa entonces por realidad misma, naturaleza misma...

El costumbrismo es el estigma del cine anterior, pero el cine nuevo también puede recaer en él. Por eso toda incursión en elementos costumbristas por parte de obras y directores del nuevo cine, va a ser siempre explícitamente considerada por la crítica, con juicios diversos, favorables o desfavorables. Directores como Perrone o Postiglione, van ser juzgados sin dejar pasar el tema de la legitimidad o no del uso del costumbrismo en su caso particular; lo mismo sucederá con las realizaciones de Campanella, más ligado al cine "industrial". Es decir, en algunos casos, el problema será si una obra es rescatable a pesar del costumbrismo, o si ciertos elementos de costumbrismo forman parte del estilo de un autor y son válidos estéticamente o no en ese caso particular, pero dentro de un consenso de la crítica en cuanto a que esas obras o autores tienen elementos de costumbrismo. En otros, se plantea una discusión en cuanto a la pertinencia de considerar costumbrista a una obra. El caso más llamativo es el de *Familia rodante*, de Trapero. El artículo ya citado de Quintín, precisamente discute con quienes consideran como costumbrista a esta película, y luego de definir los términos "costumbrismo" y "naturalismo", el autor, por una parte, ratifica el realismo como una opción estética válida y superadora de los términos anteriores, y por otra, valora el realismo de Trapero específicamente.

Para terminar, queremos señalar que todo lo planteado en esta sección no sólo giraría en el ámbito de la discusión en torno a un realismo "más realista" que el realismo anterior, sino también en el de la *ideología realista* frente a la *estética realista* que ya señaláramos antes (sección 5). En el planteo del "realismo como estética" enfrentado al "realismo como ideología", existe la posibilidad de un tipo de realismo que desarticule o evite las trampas del costumbrismo o el realismo naturalizado (el verosímil metziano).

8. Realismo y no realismo

Pero el núcleo duro de discrepancia se plantea cuando films que una parte de la crítica considera como acabadamente realistas (como Pizza, birra, faso o Mundo grúa), otros consideran como obras que recaen en el mismo costumbrismo, en convencionalismos análogos o equivalentes a las del cine anterior aparentemente superado. Frente a la idea de "este realismo es más realista que el anterior" aparece la de "este realismo también es costumbrista como el anterior", y la consecuente descalificación de ese tipo de realismo del que se trata.

Hay una forma de clasificar las películas argentinas correspondientes al "nuevo cine" que consiste en dividir a esta corriente general en una tendencia realista y una no realista. Desde ya que la clasificación misma, sus usos y sus énfasis o relativizaciones, están estrechamente ligados al debate del realismo. Básicamente podemos percibir que cuanto mayor es el distanciamiento de una lectura crítica respecto del realismo (en general, o en este tipo de realismo de una parte del cine argentino), mayor es el acento que se pone en la diferencia entre "realistas" y "no realistas". La tendencia *no realista*, en esta perspectiva, pondría en evidencia los límites de la otra tendencia, ubicándose a sí misma fuera de la lógica de la superación realista (un realismo más realista que el anterior), y sería claramente superior desde el punto de vista estético. Esta posición aparece claramente, por ejemplo en Emilio Bernini, quién bajo el subtítulo "un doble comienzo", sitúa las dos tendencias:

El nuevo cine empieza, de un lado, con el realismo. Con esa modalidad de la imagen nuevos cineastas, como Caetano y Stagnaro, opusieron una idea del cine como transparencia a la opacidad del cine previo, respecto de una realidad contemporánea que debía registrarse.

De otro lado, el cine contemporáneo empieza también con filmes como Rapado (...) y Picado fino (...). Si este cine se opone a las formas del realismo que tienen éxito en la televisión y que proceden también de ella, la causa reside menos en un desprecio por un tipo de representación que en la disputa sobre una verdad de la imagen, y en la afirmación intransitiva con que se la presenta" (Bernini: 2003, 89-91).

Para Bernini (en coincidencia con lo que mencionáramos en el debate de Punto de vista) la tendencia realista es aquella que procede de la estética del realismo y costumbrismo televisivo (y por ello mismo limitada estéticamente) mientras que la otra tendencia es la que compite con esta, desde otro terreno, por "la verdad de la imagen". La idea, además, de "doble comienzo" instala la diferenciación precisamente en el inicio o en los inicios del nuevo cine.

Silvia Schwarzbock enfatiza la denominación de "no realistas" e incluso propone un nombre para tipificar una determinada estética en común de esta tendencia que sería la de "neorealismo". Obviamente, lo enfático (y tal vez irónico) de esta posición es el distanciamiento respecto de la otra tendencia, utilizando un calificativo común que circula o ha circulado en determinadas lecturas críticas (neorealismo, nuevo neorealismo), para negarlo (Schwarzböck: 2001).

Desde otras lecturas, las diferencias tenderán a diluirse o comprenderse dentro de otras relaciones. Así, Quintín tiende a disolver la diferenciación de tendencias, sobre todo a partir de la disolución de la confrontación entre registro y construcción. Las películas consideradas como "realistas" o "neorealistas", no estarían meramente pegadas a la ilusión del registro transparente, sino que

tendrían su propia configuración poética. Y por su parte, las películas consideradas como “no realistas”, tampoco estarían exentas de una observación sobre la experiencia. “Poética” “observación” y “experiencia”, serían nociones mediadores y comprensivas antes que diferenciadores. Así,

En definitiva, ni unos son neorrealistas ni los otros son antirrealistas. En cambio, corresponden a una similar postura del cineasta en la que la vocación por construir ficciones corre pareja con la de no falsear la experiencia (Quintín: 2001, 117).

Ana Amado, por su parte, formula explícitamente este desplazamiento de énfasis o de acento en la consideración de tendencias diferenciadas. Dice así que:

más allá de su oportunidad, las cartografías que sitúan a estilos y autores en un lado u otro de la ecuación “realismo-artificio” pierden contundencia cuando se admite que el cine es antes que nada registro y reproducción, que entre las virtudes de su dispositivo material está la de captar lo real, llegar de entrada a lo sensible (Amado: 2002, 87).

Son más importantes para esta autora las fronteras móviles y los grados de diferenciación, antes que la divergencia de principio o de naturaleza, cuando se coloca precisamente en el principio de este dispositivo cinematográfico la cuestión del registro y la reproducción, y, por lo tanto la “llegada de entrada a lo sensible”. Por ello puede decir la misma autora, recurriendo a una cita de autoridad “... Jacques Rancière acepta para el cine la combinación de ambición estética y representatividad, de un registro material del mundo o su fabulación”.

En un sentido similar al de Amado, Gonzalo Aguilar desacredita tajantemente la división entre “realistas” y “no realistas”:

(...) los críticos que quieren oponer el registro realista a la puesta en escena, han debido recurrir a una nomenclatura negativa para definir su estilo: lo “no realistas”, como si el cine de esos directores (...) fuera una reacción o estuviera en contra del realismo de los otros (...). Pero son los mismos directores los que no se reconocen en este enfrentamiento... (Aguilar: 2006, 36).

¿Por qué decimos que en un sentido similar? Porque se apoya en la idea de que el carácter documental y la posibilidad del registro en el arte cinematográfico no se oponen a la formalización de la puesta en escena y los procedimientos de construcción (es decir, la estética y la representatividad que cita Amado). La contraposición sin salida entre el registro y la puesta en escena provendría de un pensamiento que toma sus conceptos para pensar la cuestión del realismo del campo de la crítica literaria y la lingüística basándose en la noción de código, mientras que “la genealogía del realismo en el cine es absolutamente diferente” al del literario, y radica en una potencialidad documental que siempre se puede combinar con el rigor formal de la puesta en escena. Por ello, “la crítica que se le puede hacer al cine argentino de los ochenta no es su realismo sino su costumbrismo, es decir, su apego a códigos de representación que son propios de la literatura realista o de cierto tipo de teatro inclinado al realismo grotesco” (Aguilar: 2006, 35). La postura de Aguilar concluye entonces en un señalamiento opuesto al del debate de *Punto de vista* en el Nº 67 citado más arriba: “el alejamiento del costumbrismo no radicó tanto en el rechazo de los códigos de representación como en la conciencia que tomaron los nuevos directores de las desemejanzas entre narración y puesta en escena. Porque si la nueva generación apostó por el realismo lo hizo, principalmente, en términos de la segunda” (Aguilar: 2006, 36).

9. Conclusión

Finalmente, queremos volver a remarcar el hecho de que seccionar el tema del realismo como lo hicimos, no supone separar temas de naturaleza distinta, sino, más bien, recorrer aquellos aspectos en los cuales se despliega el problema del realismo, como aspectos diferenciados que constituyen intrínsecamente el problema.

Lo que acabamos de mencionar implica que cada corte en particular forma parte inmanente de los otros cortes particulares. Así, podemos hablar de “registro y construcción”, como un corte posible del tema y que al mismo tiempo está presente en los otros cortes particulares; por ejemplo: en el de “ideología y estética”, o el de “costumbrismo y realismo”, tal como lo señaláramos más arriba. Al mismo tiempo el conjunto de estos cortes está presente en la diferenciación entre “realistas” y “no realistas”, motiva o incide en esa diferenciación, y la diferenciación misma es una toma de postura frente al problema del realismo.

Nuestro propósito ha sido el de ceñirnos a los términos en los cuales se plantea el problema y a los autores, artículos y publicaciones que materializan esta discusión. Pero una vez esbozado el planteo, las prolongaciones de cada término del problema son virtualmente infinitas. Hemos intentado hasta aquí configurar una breve cartografía o un “estado de la cuestión” que debe su interés, no a su representación sintética y delimitada, sino al señalamiento de las líneas de problemas que abre y que requieren un trabajo específico de profundización. Nuestro objetivo era precisamente señalar esas líneas virtualmente infinitas, cuyo despliegue compromete no sólo las divergencias en un sector de la producción artística, sino escisiones más profundas y recurrentes de lo cultural en relación con lo político y lo social en nuestro país.

Notas

1. El problema del tratamiento diferenciado de la película de Alonso con respecto a la perspectiva de un realismo ingenuo o mistificador, está desarrollado en la crítica de *La libertad* en el mismo número de la revista. Cf. Choi, Domin; Rival, Silvina: "Última tendencia del cine argentino", en *Kilómetro 111*, N° 2, septiembre de 2001, pp. 154-159.

Bibliografía

- ACUÑA, Claudia: "El neorrealista bonaerense", en *El Amante*, N° 88, julio de 1999.
- AGUILAR, Gonzalo: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2006.
- AMADO, Ana: "Cine argentino", *Confines*, N° 11, septiembre de 2002.
- BATLLE, Diego: "De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento" en A.A.V.V.: *El nuevo cine argentino*, FIPRESCI-Editorial Tatanka, Bs. As., 2001.
- BERNINI, Emilio y otros: "Tres cineastas argentinos. Conversación con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Ariel Rotter", en *Kilómetro 111*, N° 2, Buenos Aires, septiembre de 2001.
- BERNINI, Emilio: Un proyecto inconcluso, en *Kilómetro 111*, N° 4, Buenos Aires, octubre 2003.
- CARTOCCIO, Eduardo: "Apuestas poéticas. Convergencias y divergencias en las lecturas críticas del nuevo cine argentino", "IX Jornadas de investigadores en comunicación, Villa María, 22 al 24 de septiembre de 2005", ponencia publicada en CD.
- CASTAGNA, Gustavo: "Mundo panza", en *El Amante*, N° 88, julio de 1999.
- ESCOBAR ARRONIS, José: "Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000 (www.cervantesvirtual.com).
- FILIPPELLI, Rafael; Gorelik, Adrián: Mala época, el cine, la ciudad, en *Punto de vista*, N° 64, agosto de 1999.
- GARCÍA, Santiago: "Evolución: los inmortales", en *El amante*, N° 127, noviembre de 2002.
- GORELIK, Adrián: Mala época y las representaciones de Buenos Aires, en *Punto de vista*, N° 64, agosto de 1999.
- GUERSCHUNY, Hernán; Udenio, Pablo: "Rejtman", *Haciendo cine*, N° 5, octubre de 1996. (Entrevista a Martín Rejtman)
- JAKOBSON, Roman: "El realismo artístico", en *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, VV. AA., Quadrata, Buenos Aires, 2004.
- NORIEGA, Gustavo: "Freddy toma soda", crítica de *Bolivia*, de Adrián Caetano, en *El amante*, N° 120, abril de 2002.
- OUBIÑA, D.; Pauls, A., Filippelli, R.; Becyero, R.: "Estética del cine, nuevos realismos, representación", *Punto de vista*, N° 67, diciembre de 2000.
- OUBIÑA, David: "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino", *Punto de vista*, N° 76, agosto de 2003.
- QUINTÍN: "De una generación a otra: hay una línea divisoria", en *El nuevo cine argentino*, FIPRESCI-Editorial Tatanka, Bs. As., 2001.
- QUINTÍN: "Viaje hacia el fondo del cine" (crítica de *Familia rodante*, de Pablo Trapero), en *El amante*, N° 149, septiembre de 2004.
- QUINTÍN: "Decadencia la hora de las cajas", en *El amante*, N° 127, noviembre de 2002.
- QUINTÍN: "Defensor del pueblo", en *El amante*, N° 129, enero de 2003.
- RICAGNO, Alejandro: "Nuevos cines argentinos: un corte generacional", en *Miradas: el cine argentino de los noventa*, AECI-Casa de América, Madrid, 2000.
- RODRÍGUEZ, Esteban: "Hacia una estética de la crudeza. Cine y pobreza", *El Ojo Mocho*, N° 15, primavera de 2000.
- SABAT, Cynthia: "Mi manera de hacer política", www.cineindependiente.com.ar (Entrevista a Lucrecia Martel publicada el 25/07/2000, consultada en diciembre de 2004).
- SCHWARZBÖCK, Silvia: "Los no realistas", en *El Amante*, N° 115, octubre de 2001.
- SCHWARZBÖCK, Silvia; Salas, Hugo: "El verano de nuestro descontento", en *El amante*, N° 108, marzo de 2001.
- SCHWARZBÖCK, Silvia; Salas, Hugo: "El verano de nuestro descontento", en *El amante*, N° 108, marzo de 2001.
- SEGAL, Guido; Pichersky, Nico: "Alguien importante para mi generación", <http://www.cineindependiente.com.ar/encuentros/?cod=260> (Entrevista a Martín Rejtman publicada el 30/06/2004, consultado en diciembre de 2004).
- VILLEGAS, Juan: "El Oso cumple, el género dignifica. Entrevista a Adrián Caetano", en *El Amante*, N° 126, octubre de 2002.
- WOLF, Sergio: "Las estéticas del nuevo cine", en AA. VV.: en *El nuevo cine argentino*, FIPRESCI-Editorial Tatanka, Bs. As., 2001.
- WOLF, Sergio: "El nuevo documental: el acto de ver con los propios ojos", en *El nuevo cine argentino*, FIPRESCI-Editorial Tatanka, Bs. As., 2001.