

Formas de la modernidad en el pensamiento y estilo del cine argentino contemporáneo

Mutchinick, Melissa

El proyecto investigativo aborda el tema de las formas en que se presenta el cine moderno en la actualidad, centrando la mirada en el *nuevo* cine argentino. Es prudente aclarar que utilizamos aquí el término “nuevo” en función de destacar lo contemporáneo, las últimas producciones del cine argentino, y no como calificativo de movimiento.

Uno de los procesos que nos proponemos es retomar los conceptos que Deleuze¹ plantea en su categorización del hecho cinematográfico, remitiéndonos a lo que hace al cine moderno, para pensar, analizar y reflexionar el cine argentino contemporáneo.

El objetivo es pensar la vigencia del cine moderno, que, lejos de haber muerto, busca los intersticios para lograr insertarse en el mundo cinematográfico, y cada vez con más éxito. Así como describe Ricardo Parodi,² “(...) es evidente que aún subyace la necesidad de crear algo diferente. Mientras esa necesidad subsista no podemos decir que ‘el proyecto’ (si alguna vez lo hubo como tal) del cine Moderno fracasó”. Y agrega que si bien es cierto que actualmente se produce mucho más cine clásico y narrativo, la discusión no debe darse en un plano cuantitativo, sino cualitativo.

Trasladar esta problemática a la producción cinematográfica argentina es abrir el campo al espacio de las preguntas, más que a un intento de dar respuestas. Por ello el enfoque de esta investigación se coloca principalmente en el modo de la reflexión, movilizándolo el pensamiento de lo que se da a ver más allá de las imágenes.

Siguiendo en la misma línea nos proponemos acompañar el análisis con fundamentos extraídos de otra disciplina que nos proporciona una base teórica interesante en el enfoque de este cine, la filosofía, más particularmente la filosofía moderna y contemporánea. El objetivo recae en pensar cómo se da la materialización audiovisual de ciertos conceptos filosóficos; nuestra postura desde esta área sigue los pensamientos que desarrollan filósofos como Sartre³ o Heidegger (más allá de las controversias que pueda suscitar este último). Tomando como algunos temas de análisis las formas en que se presenta la nada, el vacío, la angustia, el tedio en el cine argentino contemporáneo.

El abordaje analítico de los films se encara, entonces, desde una doble perspectiva. Por un lado los procedimientos específicamente cinematográficos. Con ello nos referimos a ciertos rasgos que caracterizaron a lo que, en los sesenta, se dio a llamar “el cine moderno”. En primera instancia la ruptura de los esquemas sensoriomotores, que llevan a la aparición de las situaciones ópticas y sonoras puras, llamadas así justamente “(...) porque no hacen más que dar a ver y a escuchar”.⁴ De las cuales se desprende la Imagen-Tiempo, como la definiría Deleuze. Y por el otro al pensamiento que los atraviesa, haciendo hincapié en las diversas percepciones del mundo, dado que la realidad que se presenta en pantalla remite a diversas percepciones, con las que se disuelve el intento de crear una ilusión de realidad (entendida como lo dado, lo que está allá afuera) por medio de un encadenamiento lógico-causal. La construcción del mundo que se presenta en la pantalla no viene ya a contarnos algo, a relatar una historia, la imagen ya no se apoya en una narración. El mundo que se construye viene simplemente a mostrarse, a darse al

¹ DELEUZE, Gilles: (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2005.

² PARODI, Ricardo, en el marco del seminario on line *Intensidades y Tensiones*, organizado por el Goethe Institut. <http://www.goethe.de/buenosaires/seminario>

³ Tomamos de Sartre en especial su período existencialista, y más concretamente *El Ser y La Nada*.

⁴ MARRATI, Paola: *Gilles Deleuze, Cine y Filosofía*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 2003, p. 67.

espectador en su pura visión, provocando meramente sensaciones (ya sea de horror o de belleza), lo que cuenta ya no son los hechos en sí, sino la visión de una realidad más profunda que se mueve dentro de los films, "(...) de una profunda intuición vital".⁵

En síntesis, cuál es el pensamiento que subyace en este cine, cómo se presenta y cuáles son los recursos cinematográficos por los que se manifiesta. Teniendo siempre en consideración los estilos particulares y diversos que conforman al nuevo cine argentino.

Dejamos sentada así las bases teóricas desde donde nos situamos para encarar esta investigación y los principales objetivos a alcanzar.

Películas seleccionadas para la ponencia

Para esta ponencia seleccionamos tres films característicos, que permitirán desarrollar los puntos planteados basándonos en un material específico.

Picado Fino

El primer film que elegimos presentar es, de los seleccionados, el primero en haberse realizado, estrenado en 1994, opera prima del director Esteban Sapir; y es también el que, podríamos decir, provoca una ruptura más decisiva en los esquemas cinematográficos, más aún en el cine argentino de ese entonces. Se vuelve ineludible el pensar lo moderno en el cine argentino sin considerar este film. Posiblemente no haya logrado una gran repercusión, al menos no en un público masivo, tal vez un poco en el circuito de la crítica, por eso consideramos valioso brindarle un espacio para que, más de diez años después, se lo vuelva a sacar a la luz en un contexto donde, en estos años que pasaron, el cine argentino se intensificó en innovaciones, reflexión y experimentación.

El film en cuestión se titula *Picado Fino*, (no entra en discusión aquí si pertenece o no al "nuevo" cine argentino, porque no hay nada que marque o determine un pertenecer. Repetimos, es nuevo, en el sentido de lo contemporáneo –considerándolo desde la década del 90 a la actualidad–). El film de Sapir no se sostiene de una historia, ésta sólo se presenta como excusa para poner en escena a los personajes, que se definen por el gesto, la postura, no hay un actuar en ellos; a Tomás, especialmente, en una ciudad gris y monótona, aplastante.

En el comienzo del film entra en juego una red de conexiones que hace sugestivo el remitir a otros discursos audiovisuales, imágenes inconexas, sonidos molestos, una sucesión de breves planos que van dando lugar a los títulos de presentación del film ("sucesión de tópicos visuales y sonoros puros"),⁶ nos trae a la mente los primeros minutos de *Persona* (Bergman). Luego la fragmentación, la presencia constante del ENTRE de las imágenes y la manipulación extremada del sonido, hacen que pensemos en Godard, en el sentido en que lo define Parodi, donde "El acontecimiento que es la imagen en sí es solo un instante, un intervalo, un Entre, entre las representaciones previas y las posteriores".⁷

Cuando proponemos estas relaciones no estamos pensando en un modo influyente, simplemente es interesante generar ciertas relaciones, con sus afinidades y similitudes, que provocan el acercamiento, y considerando aquello que los distancia también. A su vez, provocar intencionalmente esta relación, nos permite pensar este film desde Deleuze, pensando a Godard, lo cual nos da suficientes herramientas para indagar en la reflexión del film.

⁵ DELEUZE, G.: op. cit., p. 37.

⁶ PETRONI, Ilze: "Esteban Sapir. Rapsodia de ciudad gris" en *Poéticas en el cine Argentino*, Córdoba, Ed. Comunicarte, 2005, p. 197.

⁷ PARODI, Ricardo: op. cit.

Así los rasgos del inicio del film marcan ya una búsqueda, un estilo y un pensamiento moderno. La alienación en la que se encuentran inmersos estos personajes provoca un clima de pesadez, agotamiento existencial. Todos ellos se vuelven islas y la nada entre ellos comienza a colarse, la comunicación se vuelve inadmisibile, no existe punto de contacto, lugar de encuentro entre los personajes: la familia entre sí, Tomás y la familia, Tomás y Ana, Tomás y Alma. Y allí, en ese mundo que se repite, donde todos los días son iguales, donde nunca nada ajeno se encuentra, está Tomás, que quiere escapar, todo el tiempo busca escapar, sin embargo está impedido de reaccionar, no puede despertar: "(...) la vida no es sueño" le dice Ana. Esto lo vuelve un "vidente", deambulando sin rumbo, en un "vagabundeo" por una ciudad muerta, vacía, sin llegar nunca a ningún lado. Del mismo modo se pierde en pensamientos que tampoco lo llevan a ninguna determinación: "Tomás encerrado en el espacio autista que es su pensar pendular y disperso".⁸

Esta sucesión de tópicos visuales y sonoros puros desprende en lo que Deleuze describe como "un principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad: ya no se sabe qué es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda sino porque este saber falta y ni siquiera cabe demandarlo".⁹ Así, las subjetivas de Tomás no permiten diferenciar aquello que su mente pueda dibujar e imaginar de las situaciones, con la realidad que se presenta más allá de su mirada (de su subjetivación del mundo), e incluso estas mismas subjetivas no pueden definirse con certeza. La ciudad no es más que una extensión de Tomás (es el mundo) y, a la manera que Parodi describe el film de Godard (*Sin Aliento*) podemos utilizarlo para este film, "Así el París de Godard –la Buenos Aires de Sapir– es más una condición existencial que una realidad geográfica. Es un espacio habitado por ideas y sensaciones y posturas corporales".¹⁰

La falta de determinación, la nada que se inserta, entre una imagen y la otra, entre una postura y la otra, entre una palabra y la otra. Esa nada que es la no determinación: ninguna imagen está determinada por la anterior, ninguna frase determina la siguiente, es lo que hace visible aquello que Sartre encontraba propio del hombre, como aquel ser que en su estructura antológica puede contener la Nada, pues en la ausencia completa de determinación (nada) se da lo propio del hombre, su ser libre. Esta es la angustia que recorre el film de Sapir, la constante presencia de la nada y Tomás queriendo escapar de esa nada, de esa realidad que es su propia condición humana. Por eso lee el *Ulises*, por eso en cada plano enciende un cigarrillo, por eso habla sin decir nada, y en cada intersticio vuelve la nada a colarse: "(...) te escucho, ya no"; "(...) te tengo, ya no", la negación como lo que no es, la nada.

Sábado

El siguiente film que trataremos es la opera prima de Juan Villegas, del 2001. Villegas cuenta con una importante carrera a nivel teórico y crítico, desarrollada principalmente en sus textos publicados en la revista *El Amante*. Al igual que los autores que se formaron en la *nouvelle vague* francesa, primero piensa y reflexiona el cine para luego materializarlo en la obra, pero, como sus antecesores, en el pensar el cine ya estaba haciéndolo. Las relaciones que proponemos establecer se vinculan con el cine que despliega Rohmer y en cierta medida también, Truffaut. Lo moderno en Villegas no se presenta a nivel de una ruptura de los nexos sensoriomotores, como encontramos en Sapir, hay cierta continuidad lógica en el procedimiento cinematográfico que nos posibilita a pensar cómo, a la manera de Truffaut, Villegas indaga en el cine moderno desde lo clásico. A diferencia de Sapir, no hay una decidida y clara vocación de subvertir las formas narrativas clásicas, sin embargo

⁸ PARODI, Ricardo: op. cit, p. 195.

⁹ DELEUZE, G.: op. cit., p. 19.

¹⁰ PARODI, Ricardo: op. cit.

sobrevuela en el film una sensación, un sentimiento que ya no es del todo clásico. Hay una suerte de juego con los elementos clásicos que los hace funcionar desde otro lado, colocados en otro plano.

Como en Sapir, es el cuerpo el que moviliza al film y con él todo el pensamiento, pero desde otro lugar, la palabra. Primero está la palabra, luego viene el cuerpo para soporte de ella, el acto del habla se repliega sobre sí mismo, pasa a convertirse en una imagen sonora de pleno derecho, cobrando una autonomía cinematográfica.

El cuerpo ya no actúa en el mundo, es un cuerpo que apenas lo habita, no sin cierta extrañeza, se da una suerte de distanciamiento entre cuerpo y mundo, una nada que es preciso colmarla y que Villegas lo hará por medio de la palabra, como Rhomer, como Truffaut.

El pensamiento y el espíritu se presentan y hacen visible en el comportamiento, en las actitudes y posturas que toma el cuerpo, el cuerpo cotidiano. La actitud cotidiana es lo que pone el antes y el después en el cuerpo, el tiempo en el cuerpo. Los personajes no derivan de la historia, esta es segregada por ellos, y ellos se constituyen gesto por gesto y palabra por palabra a medida que el film avanza, refabricándose en cada instante.

No tienen una esencia, no están prefijados, retomamos a Sartre cuando piensa al hombre como aquel ser especial, especial porque no tiene esencia, esto es que no es fijo, completo, no está definido (es aquello lo que lo diferencia del ser-en-sí). El hombre es el ser que ha dejado de ser lo que era para ser lo que aún no es. Nuevamente lo indeterminado, lo que fue no determina a lo que será, nada hay fijo en el hombre, que se va haciendo, hasta su muerte, donde ahí podría pensarse en una esencia, se ha completado.

Villegas maneja una puesta en forma mínima que responde y está ahí más para darle un espacio que ocupar al cuerpo que por una función espacial de mundo, como en Rhomer, la palabra necesita un cuerpo y el cuerpo un espacio. La historia, también se reduce al mínimo, unos pocos personajes deambulando por la ciudad un día sábado, unidos por una serie de casualidades, que nos hacen recordar, si queremos, al azar cortazariano y sus encuentros con La Maga. Las calles de Buenos Aires están vacías, es la cara de la ciudad donde existe la siesta, y estos personajes solamente van a cruzarse entre ellos, como si en la ciudad no habitara nadie más. La atención, una vez más como en Rhomer y como en Truffaut, está puesta en las relaciones, en la dificultad del encuentro, de la comunicación. El dialogo en Villegas parece absurdo, como palabras desconectadas, pero esta fragmentación presenta la necesidad de comunicarse y la misma imposibilidad. De esta forma la palabra, el acto del habla, el dialogo no están puestos en función de la historia, sino que toman protagonismo, autonomía. El film disipa la historia y se convierte en personajes: palabra-postura. El tema, la relación, la comunicación.

En esto radica la modernidad en Villegas, en lo mínimo, en el detalle, aunque a simple vista el film cuenta con una serie de códigos y formas que dan una estructura clásica, sus personajes son construidos desde la modernidad, transformando también a la puesta en forma en un estilo de presentarse el cine moderno.

Los Rubios

El último film al que nos queremos dedicar se titula *Los rubios*, un film de Albertina Carri, del 2003. Pensar este film genera ciertas dificultades; en primera instancia, a diferencia de los dos anteriores, que eran nítidamente ficciones, nos encontramos en presencia de un documental, pero que subvierte todas las formas clásicas del cine documental y que además ficcionaliza gran parte del mismo. Se dificulta también porque toma del documental el basarse en un hecho real, y ese hecho nos involucra a todos los argentinos, como comunidad, como pueblo: la última dictadura militar. No es novedoso que el cine argentino retome este tema una y otra vez (como una manera de demostrar que las

formas de razonarlo, de pensarlo y todas las preguntas y cuestionamientos que puedan hacerse son inagotables). Novedosas son las miradas, novedoso es el pensamiento que recorre las miradas.

Lo moderno en Carri es concluyente y difícil es centrarse en un solo punto para encarar el análisis. Pensar y reflexionar plenamente este film exige un desarrollo exhaustivo donde se vuelve indispensable poner en juego diversas disciplinas y hacerlas interactuar. Tomando conciencia de nuestras propias limitaciones como analistas y así mismo de las limitaciones de esta exposición, proponemos más que realizar un análisis de cómo se presenta la modernidad en este film, realizar un despliegue de las posibles líneas y ejes que se desprenden del film para el análisis.

Uno de estos ejes se refiere a pensar el film como procedimiento cinematográfico, integrado en lo que es el género documental, *Los rubios* provoca rupturas en todos los esquemas y códigos establecidos. En primera instancia, se corre del lugar de ser Albertina Carri colocando una actriz que interprete ese papel, como una necesidad de provocar un extrañamiento de sí misma para poder hacer visible su pensamiento. Este acto se produce evidenciando los mecanismos de construcción, la actriz se presenta a cámara revelando su papel, soy actriz y en esta película voy a representar a Albertina Carri, lo que lleva a desenmascarar la ficción, el hecho de la representación se vuelve documental. El documental se repliega sobre la ficción y la ficción sobre lo documental. Del mismo modo hace evidente el dispositivo y los mecanismos de producción del film, constantemente vemos a la actriz representando y a Carri filmando esa representación, en su papel de directora; así como también las dificultades y comentarios que se suscitan en el camino de la realización (como la escena en que el equipo lee el fax de la comisión del INCAA). El film, en su totalidad, se vuelve reflexivo y no deja de replegarse sobre sí mismo. Entonces una lectura posible nos lleva a entenderlo como un documental sobre la realización misma del film.

Desde otro punto, el film puede ser pensado como una búsqueda de identidad, en la que es preciso reconstruir un pasado que posibilite la construcción de una memoria. Carri indaga en el secuestro y posterior desaparición de Roberto Carri y Ana Caruso, en 1977, desde la mirada personal y ubicada en el papel de hija de los desaparecidos. Es justamente este papel el que hace representar a la actriz, la Carri hija de desaparecidos y no la Carri directora de cine. El extrañamiento que necesita de sí misma para poder plasmar en la obra sus propias vivencias, su propio sentimiento, su propio vacío. Así, esta línea coloca en el centro la construcción de la memoria individual desde el vacío. Esta línea nos conduce a tomar como tema principal la Memoria, no como una facultad de tener recuerdos, sino como algo que se construye desde el presente, en estado de constante mutación, tema recurrente en lo que hace al cine moderno desde lo complejo de este concepto.

Pero *Los rubios* genera también una mirada y una voz sobre una época que todavía busca reconstruirse a nivel colectivo. Esta mirada es la de los hijos, no como grupo militante en busca de justicia y contra el olvido, sino como hijos que intentan comprender, que generan cuestionamientos, dudas, preguntas, porque el pensamiento que sobrevuela es hasta donde puede llegar el compromiso político y las consecuencias que puede generar, no solo a nivel colectivo, sino sobre todo a nivel individual. “*Los rubios* no plantea una adhesión ni una reivindicación a la militancia de los 70”,¹¹ en su lugar propone

¹¹ REYNOSO, Daniela: “Albertina Carri. Documental y Memoria” en *Poéticas en el cine Argentino*, op. cit., p. 181.

preguntas sobre las que reflexionar más que para encontrar una respuesta. El film se coloca en un estado de reflexión, no está la documentación de un hecho real, no se explica cómo se vivieron esos años, no reconstruye los hechos del secuestro de los Carri, como documental no documenta, reflexiona, pregunta, piensa y hace pensar, allí también radica lo moderno en *Los rubios*.

Las posibles relaciones que entablan estos tres films

Estos tres films nos permitieron un breve acercamiento que nos posibilita pensar algunas de las formas en que se presenta lo moderno en el cine argentino contemporáneo y sus puntos de encuentro entre sí; reiteramos que nos atañe marcar las relaciones, los puntos de enlace entre los distintos discursos, ya sean que compartan una pertenencia de región y época o no (así es como tomamos algunos autores de la *nouvelle vague* francesa y otros con el fin de entablar diálogos con los concernientes a nuestro análisis).

Estamos en condiciones de resaltar algunos temas que estos tres films comparten y que deseamos desarrollar en pocas palabras, a modo de cierre para esta exposición.

En principio, en los tres films hay una búsqueda que no se resuelve en acciones, sino que está detrás, (o sobre o sosteniendo) las situaciones ópticas y sonoras. En *Picado fino* hay una búsqueda de encontrar la vida, de qué se trata, así, seguimos el deambular de Tomás esperando que despierte y entre en la vida, que finalmente la encuentre y comience a vivir. En *Sábado* está puesta en las relaciones, la búsqueda del encuentro con el otro, de crear vínculos, de fabricar puentes que comuniquen, de encontrar una verdadera conexión con otra voz, otro cuerpo, desde lo mínimo, en el detalle. En el vagar de un día sábado se generan los encuentros y desencuentros entre un puñado de personajes buscando esto mismo, la posibilidad de la comunicación. En *Los rubios* se nos presenta la búsqueda de la identidad y la memoria.

De tal manera, la búsqueda aparece como una cuestión arraigada a la modernidad, y no solo entendida como tema propio del cine; por otro lado, no casualmente, se presenta en los tres films en una generación bastante similar, así el ser-joven (considerando la amplitud que puede abarcar este término) parece ligarse con un estado de constante búsqueda.

En segunda instancia, fuertemente ligada con la anterior, está el tema de los vínculos que hacen al hombre con lo otro. Este otro puede ser pensado como otro hombre (otro ser-para-sí), lo otro como el mundo, lo dado (el ser-en-sí), o el vínculo que se forma el hombre con el pasado y con el porvenir. Aquí los tres films están intrincados en estas tres formas de vincularse y cada uno, con su propio estilo, materializa la idea de lo indeterminable, pensado este término como aquello que posibilita que se presente la Nada en el mundo (como ausencia, vacío, negación, etcétera). Esta nada que adviene al mundo por el hombre, a la vez que es contenida en él. En el vínculo la nada está presente en el entre, en el hueco que se da entre lo uno y lo otro, ya que no hay nada que pueda determinar esa relación.

Por último destacamos el tema de la reflexión, el pensamiento en estado puro, generando la duda, la pregunta. Así *Picado fino* reflexiona sobre la banalidad cotidiana, la monotonía de la vida (todos los días son iguales, dice Tomás). *Sábado* sobre el amor y la posibilidad del encuentro. **Los rubios** sobre el pasado que no deja de actuar sobre el presente, de la historia y de las muchas miradas que puede haber sobre ella.

A modo de conclusión

Expusimos con estos tres film las diversas formas en que se presenta lo moderno en el cine argentino contemporáneo. Esto nos conduce a pensar en un rasgo decisivo del cine moderno, que tiene relación con el estilo. Aquellos elementos que componen y conforman una categoría cinematográfica que da a llamarse cine moderno, son puestos en juego siempre de un modo particular, provocando un juego de tensiones que hace al sentido mismo de este tipo de cine y que se marca con el estilo personal que cada autor presenta. Así como proponemos pensar el cine argentino contemporáneo haciendo activar una puesta de relaciones, también es preciso pensarlo en sus particularidades, en la diversidad de voces que vienen a hacer visible el pensamiento desde su propia subjetividad. Por esto, considerar en su generalidad a este cine sólo es una forma de hablar justamente de su diversidad, la única forma de poder acercarse y pensarlo es tomando a cada film de manera autónoma y desde allí entablar relaciones, acercamientos y distancias que convocan a conformar un complejo sistema que permita pensar al cine argentino en su unicidad. Esta investigación, sin embargo, opta centrarse en un conjunto de films en los que están presentes algunos rasgos que nos permiten definirlos en la categoría de cine moderno, dejando fuera una gran parte de films que conforman la totalidad de lo que es el cine argentino, por lo tanto lo que marcamos es un modo, entre otros de pensarlo y reflexionar en él.