

Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino

Esteban Di Paola¹

Resumen: Partiendo de consideraciones sobre la problemática de la estética cinematográfica y, sustentado en ello, desarrollando el concepto de expresión estética por oposición al de representación estética, se discute la concepción realista en la cinematografía y, principalmente, en el Nuevo Cine Argentino. El artículo se compone de tres partes relacionadas: en primer lugar, la crítica a la estética realista; seguido, algunas consideraciones sobre la definición de “nuevos cines” y, finalmente, un desarrollo sobre la categoría de Nuevo Cine Argentino y sus particularidades estéticas y narrativas. Se pretende, así, un desarrollo teórico que, retomando nociones de la teoría estética, la filosofía y la sociología, realice un aporte al debate propicio para una comprensión de la cinematografía argentina producida desde mediados de los años noventa a esta parte.

Palabras clave: Cine; realismo; nuevo cine argentino; estética; expresión.

Abstract: Based on considerations about the complex issue of the aesthetics of film, this article critiques the realist conception of film, and specifically that of the New Argentine Cinema by proposing an aesthetics of expression that supersedes the traditional aesthetics of representation. The article includes three interrelated sections. The critique of the aesthetics of realism is followed by considerations regarding the labeling of "new cinemas." It closes with a definition of the aesthetics and diegetic particularities of the New Argentine Cinema. Therefore, it presents an interdisciplinary theoretical approach inclusive of aesthetics, philosophy and sociology, in order to arrive at an understanding of the Argentine cinema produced since the mid 1990s.

Keywords: Cinema; realism ; New Argentine cinema; aesthetics; expression.

¹ Esteban Dipaola es Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Realiza el Doctorado en Ciencias Sociales en la misma institución con beca CONICET, bajo dirección del Dr. Claudio Martyniuk. Su tesis versa sobre la expresión estética de las nuevas relaciones identitarias y comunitarias en las imágenes del Nuevo Cine Argentino. Es investigador del Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA) y docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Es autor del libro, en coautoría con Nuria Yabkowski, *En tu ardor y en tu frío: arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze* (Buenos Aires: Paidós, 2008), además de varios artículos sobre cine, filosofía y ciencias sociales en distintas revistas especializadas.

Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino

Esteban Di Paola

El problema del realismo

La discusión sobre el realismo y el no realismo en cine (tanto como en el resto de las artes) es antigua y ya demasiado repetida, por eso más que retomarla es necesario adentrarnos en los motivos y los argumentos mediante los cuales consideramos que las nociones que defienden el realismo cinematográfico no elaboran críticamente el concepto de representación estética que presuponen y, con ello, esgrimir por qué es conveniente pensar el arte cinematográfico desde la concepción de la *expresión*.

Debe tenerse en cuenta que la vertiente realista ha sido acentuada a partir de la emergencia del Nuevo Cine Argentino (NCA), pues críticos y académicos que han evaluado esta cinematografía, alegan la existencia de un “nuevo tipo de realismo” que oponen al viejo realismo costumbrista del cine argentino de los años ochenta. Sin embargo, que tal oposición sea válida no inhibe a estos críticos de dar por sentada una lógica representativa que resulta problemática para pensar ese NCA, principalmente por dos aspectos primordiales: primero, si en un mundo que se constituye mediante devenires y multiplicidades de objetos y sujetos, así como de lugares y tiempos todavía se sostiene la noción de representación, por más realismo que se pretenda justificar, no es posible decir nada “real” sobre ese mundo, pues la representación implica siempre un modelo adecuado e idéntico que no puede dar cuenta de la multiplicidad sino que concentra todas las diferencias en una unidad². Segundo, aparece en esa postura y necesidad de realismo un mandato moral que vuelve a “reflejar” en la cinematografía un *deber-ser*, esto es: cuando cierta crítica celebra en el Nuevo Cine Argentino el puro realismo social, no está haciendo otra cosa que reproducir aquello que tan

² Jean-François Truffaut pensaba: “Hay, pues, una cosa que todo cineasta debería admitir, y es que, para conseguir el realismo en el interior del encuadre previsto, llegado el caso, tendrá que aceptar una gran irrealidad del espacio circundante” (citado en: Bonitzer, 2005: 106).

enfáticamente desdeña, a saber: un cine que sólo debe quedarse, sujetarse a cierta denuncia de un presente crítico, sombrío y sin futuro. La vociferación moral del cine de los ochenta es sustraída en las películas del Nuevo Cine Argentino que comienza a mediados de los noventa, sin embargo todavía tiene sus fuertes ecos en una crítica que vocifera la idealidad de un *realismo feroz*.³

Sin embargo, una de las principales características del Nuevo Cine Argentino es el “distanciamiento”⁴ respecto a lo que se muestra, y ese distanciamiento es una “crítica de la ilusión” y una puesta en “crisis de la representación”. Así: “mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatuto epistémico de la representación: es hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión” (Didi-Huberman, 2008: 77 –cursiva en original–). El efecto de distanciamiento tiene, como contraparte al realismo, la particularidad de poner en evidencia la *puesta en escena*. En ese sentido, si se pretende hablar de “nuevo realismo” para la reciente cinematografía argentina se debe tener en cuenta que hay “una producción de sentido” y “una producción de forma” que contrarían la reducción perceptiva a un “reconocimiento de la realidad representada”⁵. En fin, como sugiere Georges Didi-Huberman siguiendo a Brecht, el realismo en todo caso es “dominio de la realidad” (Ibid: 121); y teniendo en cuenta esa inmanencia entre forma y sentido, más profundamente podemos decir que de lo que se trata es de una *expresión de la experiencia*.

La expresión de la experiencia y la representación de la realidad

El cuestionamiento a la teoría de la Representación ha signado a lo largo del tiempo a la historia de la filosofía y a la teoría del arte. Primero, la representación fue erigida como modelo del pensamiento desde la elaboración de la Teoría de las Ideas de Platón y se ha consolidado en la Modernidad filosófica con la institución del *Cogito*, situado como modelo fundante de la modernidad. El pensamiento representativo se consigna, de este modo, bajo

³ Se trata de “la forma más perniciosa de la ilusión realista, que tenía como función social la de domesticar cualquier obra fijando de una vez por todas su relación con el mundo” (Fieschi, 2006: 86).

⁴ Tomamos el concepto de “distanciamiento” de las posturas de Bertolt Brecht y, específicamente, siguiendo el análisis realizado por Georges Didi-Huberman (2008).

⁵ En su crítica a Georg Lukács, Brecht insistía que en el realismo hay siempre una exposición moral que lo funda; algo que es claramente contrario a las estéticas del Nuevo Cine Argentino, como veremos enseguida.

el presupuesto de la *mimesis* y la racionalidad universal (Adorno, 1975; 1983; Deleuze, 2002b). Esto es, si la teoría platónica enunciaba la correspondencia entre las Ideas (por definición, inmutables, incorruptibles y eternas) y las copias o entes reales (por definición, corruptibles y cambiantes), ello se desprendía de una lógica mimética que representaba a los hechos reales en una dimensión trascendente que se imponía como fundamento primero y universal de las cosas. De acuerdo a esto, el pensamiento podía definirse en una identidad absoluta con la realidad, constituyéndose así el principio representativo universal, que no es otra cosa que lo que el filósofo Gilles Deleuze ha llamado la “imagen dogmática del pensamiento” (Deleuze, 2002a).

El modelo de Representación se consolida con el surgimiento de la modernidad, bajo el principio del *Cogito* postulado por Descartes, puesto que a partir de ello se aúna el pensamiento a la realidad o, mejor dicho, la realidad sólo lo es del pensamiento. La paradoja se instituye por su dimensión tautológica: hay realidad sólo porque es un efecto del pensamiento, pero al tiempo, hay pensamiento sólo por relación a entes reales que éste representa. En palabras de Descartes: “siendo toda idea una obra del espíritu, su naturaleza es tal que no demanda de sí ninguna realidad formal más que la que recibe y adopta del pensamiento o del espíritu, del cual es solamente un modo, esto es, una manera o forma de pensar” (Descartes, 1997: 71-72).

En el orden filosófico, Deleuze objetará 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 (Deleuze, 1989; 2002a).⁶ Sobre ese plano de inmanencia ya no hay, entonces, una representación universal que *fija* la identidad entre el pensamiento y la realidad, sino que se constituye una organización expresiva (Deleuze, 1986; 2002b) que se desplaza entre el pensamiento y las cosas⁷, haciendo de la realidad y, a la vez, del pensamiento una genuina multiplicidad, pues: “sólo existe la variedad de la

⁶ Recordemos que Deleuze se propone realizar una crítica radical al modelo representativo cuestionándola desde su cuádruple raíz. Dice: “El elemento de la representación como ‘razón’ tiene cuatro aspectos principales: la identidad en la forma del concepto *indeterminado*, la analogía en la relación entre conceptos *determinables* últimos, la oposición en la relación de las *determinaciones* dentro del concepto, la semejanza en el objeto *determinado* del concepto mismo” (Deleuze, 2002a: 63).

⁷ Dice Philippe Mengue: “Los conceptos de expresión e inmanencia se implican recíprocamente: la expresión es inmanente, y la inmanencia es expresiva” (Mengue, 2008: 97).

multiplicidad, es decir, la diferencia, en vez de la enorme oposición de lo uno y lo múltiple” (Deleuze, 2002a: 277). Para este autor, la expresión no impone una razón universal que se erigiría como fundamento último y condición de la realidad, sino que da cuenta “de una experiencia que debe ser comprendida en su dimensión múltiple y en su constante devenir” (Mengue, 2008: 103).

La Expresión, entonces, expone toda una nueva lógica que no admite falsas profundidades y que se afirma en los “efectos de superficie” que ella misma expresa y es. Así, la expresión está en el expresar pero también en lo expresado: no hay una dualidad, pues, en ese caso, no se diferenciaría en nada de la representación. Es un movimiento entre la subjetividad y la objetividad. No es la interioridad de un sujeto, pero tampoco la sublimación representativo-expresiva de un objeto, es decir, no es el modo en que el objeto se aparece a un sujeto, sino la aparición misma sin profundidad ni esencia, la aparición como el despliegue de una expresividad que no puede dejar de expresar y ser expresada a la vez. La expresión, así, no es un simple sustituto de la representación que sólo cambia de nombre para ser, en tanto concepto, más apto a los tiempos que corren. Pues si la representación exige una dualidad entre sujeto y objeto, la expresión, por el contrario, borra todo límite y es sujeto y objeto a la vez: lo expresable y lo expresado y que ya no puede dejar de expresarse. Pero no está en una cosa y en la otra al mismo tiempo, sino que está *entre* las cosas, se repite *entre* las cosas o es las dos cosas a la vez. En otras palabras, no se trata del lugar, del *estar*, sino del devenir:

La expresión que difiere por naturaleza de la representación, no por ello deja de actuar como lo que está envuelto (o no) en la representación: por ejemplo, la percepción de la muerte como estado de cosa y cualidad, o el concepto de mortal como predicado de significación, permanecen extrínsecos (desprovistos de sentido) si no comprenden el acontecimiento del morir como lo que se efectúa en uno y se expresa en otro (Deleuze, 1989: 155).

En estas circunstancias, el cuestionamiento deleuziano a la Representación permite también su concreción en el plano estético. De hecho, en sus *Estudios sobre cine* es

necesario comprender el modo de análisis del pensador desde los indicios teóricos que aportan sus teorías filosóficas.

Cuando Deleuze postula la crisis de las figuras S–A–S y A–S–A está indicando que el modelo de Representación del cine clásico ha mostrado su “rostro siniestro” (Deleuze, 2005a; 2005b) y que desde la posguerra se ha consolidado otra forma estética de la cinematografía articulada en una “imagen-mental” que establece un “cine del pensamiento” y un “cine de vidente”, es decir, un cine en el que ya no hay encadenamiento de situaciones y acciones sino imágenes ópticas y sonoras puras, *sonsignos* y *opsignos* (Deleuze, 2005b).

La estética cinematográfica se sustenta así en una condición expresiva, de acuerdo al autor, a partir de una serie de indicios: en primer lugar, la imagen se conforma en el “instersticio”, lo que significa que no hay ya un encadenamiento de imágenes, sino siempre un intersticio entre las mismas; ese “bloque-móvil”, ese “espacio entre” es lo que Deleuze a lo largo de toda su obra ha considerado la expresión, entendida como un desplazamiento constante, como un devenir o una *diferencia*. En segundo lugar, ya no se trata de la condición de la verdad, es decir, las imágenes del cine no representan una verdad sobre los hechos de la realidad, contrariamente, expresan una creencia y, específicamente “una creencia en este mundo” (*Ibidem*).⁸ Por ello, en tanto la expresión es recíproca con la inmanencia y es un devenir que destituye todo modelo de representación de lo verdadero, para Deleuze lo que resulta de ello es una *expresión de la experiencia*. Porque si la realidad bajo su proceso de identificación con el pensamiento se ha vuelto una, lo que debe comprenderse es el verdadero proceso de metamorfosis que indica que los sujetos viven y se relacionan sobre la multiplicidad de la experiencia.⁹

⁸ Por razones de espacio no es posible desarrollar *in extenso* las cuestiones relativas a estos importantes conceptos en la obra deleuziana, sin embargo, creemos que con lo expuesto es suficiente para abordar las problemáticas propias de este artículo.

⁹ También Theodor Adorno ha pretendido comprender las relaciones entre los individuos y la experiencia aludiendo a la condición expresiva como forma dinámica del devenir de lo múltiple (véase, Adorno, 1975) y, singularmente, hizo un desarrollo pormenorizado del concepto de expresión estética como forma inmanente de la obra de arte (véase, Adorno, 1983, principalmente pp. 232 y ss.). Por su parte, el filósofo norteamericano Arthur Danto elaboró una “filosofía del arte” que pretendía repensar las condiciones ontológicas de la obra de arte en su relación con las cosas materiales, para las vanguardias surgidas durante el siglo XX, denominadas por él “vanguardias intratables”, y en donde también se centraba en un concepto como el de expresión (véase, Danto, 2008; 2004). Otra vez, por razones de espacio no nos permitimos explayarnos sobre la importancia de estas teorías del arte.

En este sentido, puede argumentarse que el concepto de representación, tal como ha sido heredado, niega la multiplicidad obturándola en la lógica de una identidad con la realidad y la razón universal. Y en este aspecto, consideramos conveniente pensar un concepto como el de *expresión estética* por contraposición al de *representación estética*.¹⁰

Imágenes y expresión en el cine moderno

El cine moderno, si pretende vislumbrarse como una forma de pensamiento que crea efectos sobre lo real y no que simplemente conforma un modelo de representación-reproducción de la realidad, debe empezar a ser considerado de acuerdo a esto que llamamos la expresión estética, y así puede decirse que la categoría de “realismo” se muestra problemática. Aún cuando se imponga la idea de un “realismo no ingenuo” que no estaría dado sencillamente por una reproducción de la realidad “tal cual es”, sin embargo, la propia noción de realismo indica que se establecen condiciones de adecuación entre lo que las imágenes muestran (representan) y lo que la realidad “objetivamente” es. En términos lógicos, vuelve a surgir la idea de un modelo que copia a la realidad y la eleva como trascendente. Por lo cual, las cosas reales, los hechos al ser simbolizados en las imágenes son definidos como auténticos, como si en la realidad hubiera una pureza y propiedades y condiciones anteriores a una mirada y una interpretación sobre esa realidad. Michel Delahaye dice: “Lo que no es ‘auténtico’ son los hechos, las ideas y las ideas sobre los hechos: su interpretación. Porque el hecho siempre está contaminado por una interpretación al menos latente” (Delahaye, 2006: 30).

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 reestablecer el lazo quebrado con el mundo, es decir, esa disociación generada por la

¹⁰ Con todo lo expuesto, es claro que se comprende bajo la noción de *expresión*, por oposición a la de *representación*, una relación estética que es inmanente a la obra y a su vínculo con la experiencia social. Esto es, conforma una inmanencia entre forma y contenido y entiende al arte y a las imágenes como una producción social que, en tanto tal, da cuenta de la multiplicidad de la experiencia, de su devenir. Contrariamente al modelo representativo que trasciende a la obra de arte y a la realidad y, por ende, unifica y totaliza esa realidad en un concepto o modelo universal.

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” (Deleuze, 2005b).

De este modo, la expresión en un medio como el cine, que se articula y narra *a partir* de imágenes en movimiento, debe enlazarse con la circulación, con el devenir, con lo que no está sujeto a ningún régimen ni necesidad lógica.

Una “imagen-mental”. Un cine que se instituye al nivel del pensamiento como una nueva forma de pensar. Esto significa apreciar, intervenir sobre esa nueva forma de



constitución de signos, pero también *con* esos nuevos signos que se articulan en las imágenes. Significa, a su vez, que las propias cosas son imágenes, que el tiempo y el movimiento son también imágenes, y que todo se revela en una “nueva potencia del pensamiento”, el “impoder del pensamiento” que Deleuze bien toma de Antonin Artaud (2005b; 2002a). En este sentido, Deleuze rompe con toda la concepción fenomenológica del pensamiento sobre cine que consistía en establecer una relación distanciada de percepción entre la visión, la imagen y el objeto. Para el filósofo francés las imágenes existen, pero “las cosas mismas son imágenes”. Cuando se produce una imagen, se está produciendo un acto del pensamiento, pero no como algo que está más allá del objeto, sino que tiene una relación que es inherente al objeto, que genera una nueva sensibilidad de orden puramente material, una inmanencia completa entre pensamiento y objeto:

Existen imágenes, las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la cabeza, en el cerebro. Al contrario, el cerebro es otra imagen más entre las imágenes. Las imágenes no dejan de actuar y de reaccionar las unas sobre las otras, de producir y de consumir. No existe ninguna diferencia entre las *imágenes*, las *cosas* y el *movimiento* (Deleuze, 2005c: 78 –cursivas en original–).

Considerando a las imágenes como una sensibilidad en condición de inmanencia respecto al pensamiento y a los objetos sobre los que se inscribe y de acuerdo a los que se instituye, puede vislumbrarse cómo la dinámica de la expresión implica, sobre todo, un circuito y un traspaso entre las imágenes, una circulación y un devenir. Si ya no hay representación en esta concepción de las imágenes, es porque éstas se hallan entrelazadas mediante su expresividad en lo otro y restituidas por lo que lo otro expresa en ellas. Por ello, no puede ya concebirse la imagen bajo el requisito de su permanencia y un estado determinante y constante de identidad consigo misma; la imagen, al contrario, en el circuito de la expresión, es siempre diferente a lo que es: trasfigura en el proceso a la cosa y se trasfigura por lo que la cosa despliega en ella.¹¹ De ahí, que pueda empezar a hablarse de “imagen-tiempo” por contraposición a la “imagen-movimiento” clásica: la imagen-tiempo se expresa bajo la expresividad de un tiempo no cronológico, a-lógico que es puro devenir, repetición de lo diferente. En el cine de la imagen-tiempo se trata no sólo de una nueva dimensión del tiempo, sino también de “una nueva topología” (Deleuze, 2005b).

Es un método del “entre”, del intersticio, tal como lo define Deleuze, pero atribuyendo la originalidad de la idea a Jean-Luc Godard (Ibid), que hace aparecer la “frontera” y, junto a ella, el momento expresivo de las imágenes. Pero esa figura de la frontera no está aislada de una comprensión del “Todo”: en la cinematografía la idea del *Todo* sigue apareciendo, pero por supuesto, ella no puede ser la misma que hacía del *Todo* el sostén de una universal Representación. En el cine clásico, arguye Deleuze, el *Todo* era lo abierto, es decir, una concepción de asociación automática y lineal entre las imágenes. Pero en el cine moderno, el *Todo* será “el afuera”, el “intersticio”, esa concepción expresiva entre las imágenes:

¹¹ En este punto se expresan de idéntica manera Adorno (1983) y Danto (2004).

lo que cuenta es el “intersticio” entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamiento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él. [...] en el método de Godard no se trata de asociación. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio *entre* las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación (Ibid: 239-240 –cursiva en original–).

La imagen que otorga la condición de la expresividad y posibilita, por ende, destruir la función y fundamentación representativa, es, precisamente, esa que se constituye en el “entre”, que no es ni una ni la otra, sino que es la *expresión* entre las dos. “El Y es la diversidad, la multiplicidad, la destrucción de las identidades” (Deleuze, 2005c: 81 –cursiva nuestra–):

El Y, no es ni el uno ni el otro, está siempre entre los dos, es la frontera, una línea de huida o de flujo, lo único es que no la vemos, porque es lo menos perceptible posible. Y sin embargo, es en esta línea de huida donde ocurren las cosas, el devenir se forma, las revoluciones se esbozan (*Ibidem*).

Hay, de esta manera, una concepción estética asentada en la idea de expresión y que se configura como “frontera” en tanto ésta es definida como un perpetuo desplazamiento. En ese desplazamiento todo se vuelve móvil y cualquier identidad se borra, arrasada por un devenir que es el “sentido” o, en otras palabras, eso que Deleuze definió como el *Acontecimiento* y que significa el instante en que la Idea se vuelve absolutamente sensible y, con ello, la estética como expresión, completamente inmanente (Deleuze, 1989; 2002a).

Nuevo(s) Cine(s)

Cuando se habla de nuevo cine, por lo general, se lo hace marcando y resaltando diferencias con un determinado estado de la cinematografía anterior. Pero hay algo que caracteriza particularmente a las definiciones que han ido gestándose a lo largo del tiempo respecto a lo que se denomina nuevo cine. En el cine clásico los cambios en la producción

cinematográfica se centraban, en parte, en aspectos técnicos y en avances tecnológicos que estructuraban de una manera diferente la forma de hacer cine, por ejemplo, la importancia y la revolución que produjo la llegada del cine sonoro. Sin embargo, debe decirse que el cine sonoro logra surgir y consolidarse no únicamente por los avances técnicos, sino también con una evolución interior al propio desarrollo cinematográfico: las estéticas en cine comenzaban a diversificarse, sobre todo desde los años treinta en adelante, y junto a ellas, la posibilidad de ampliar los géneros cinematográficos. Así, la supuesta homogeneidad del régimen enunciativo del cine clásico se revela cuestionable (Lusnich, 2001). Además, el cine sonoro contribuyó a perfeccionar los efectos realistas de la narración cinematográfica.

Con la llegada del “cine moderno”, los cambios, aun la importancia de las nuevas tecnologías que aparecían desde mediados del siglo XX, se centraron en aspectos estéticos: en las formas de narrar y de construir una narración y en distanciarse de la producción anterior en cine, eliminando ciertos efectos que empezaban a considerarse perniciosos (Deleuze, 2005b; Burch, 2004).¹² Estas variaciones tendieron a eliminar efectos ideológicos en los films, equilibrar la subjetividad preponderante del director con una objetividad de lo narrado,¹³ desterrar al personaje-héroe, circunscribir aquello que podía ser considerado filmable y narrable a lo cotidiano y a lo que sucedía en el “mundo social”, en la calle. Se dejó de filmar en estudios y se optó por la filmación en exteriores, cambiando esto no sólo la manera de concebir y producir la historia narrativa y la estética conjunta del film, sino además permitiendo hacer una película con costos mucho más bajos.

¹² Domin Choi arriesga cuatro figuras esenciales de estas variaciones narrativas entre los directores pertenecientes a la *nouvelle vague*: “la mirada como aprendizaje, el registro del mundo, la ceremonia del cuerpo y la memoria como funcionamiento cerebral” (Choi, 2009: 63).

¹³ Los principales exponentes de la *nouvelle vague*, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol etc. habían sido antes de realizadores críticos de cine en la legendaria revista *Cahiers du cinéma* fundada por su maestro André Bazin, y desde allí habían esgrimido la teoría del director-autor, poniendo una fuerte impronta en las decisiones tomadas por el director sobre el film. También desde las páginas de sus artículos concibieron otro programa de análisis de los films respecto al que se consideraba como el adecuado en su momento, y empezaron a considerar a todo film como una “obra abierta”, sostenido en una narrativa descentrada y múltiple; emparentándose y tomando muchos elementos de las nuevas nociones que también empezaban a aparecer en la teoría y crítica literaria.

Se trataba, en fin, de una búsqueda de lo nuevo a partir de un rechazo de la tradición. En eso, por ejemplo, consistió la *nouvelle vague*¹⁴: una nueva manera de hacer películas conjugada en una nueva actitud con la que enfrentarse al hecho cinematográfico.

Surgía una nueva conciencia del lenguaje cinematográfico, al punto que puede decirse que esa nueva conciencia implica una autorreflexibilidad filosófica del cine: el cine pasa a convertirse en su propia crítica (Choi, 2009). Filmar una película es también cuestionar las formas estéticas sobre las que el cine se instituye. Pues, más allá de los aspectos narrativos y sociológicos, cada uno de estos films es también un ensayo sobre las imágenes y sobre el cine, sobre las relaciones entre el director y la historia que está contando, o entre el actor y el personaje que interpreta; sobre las relaciones entre las palabras y las imágenes; sobre el papel que desempeñan los distintos medios de comunicación (la palabra, el cine, la publicidad, los periódicos, etc.) a la hora de plasmar y definir el horizonte de nuestras experiencias. Así “la *Nouvelle vague* producirá una renovación estética y dará lugar a una nueva forma de producción, que puede ser pensada como una *invención crítica*” (Ibid: 41 – cursiva en original–).

En esta primera articulación de una producción cinematográfica que busca diferenciarse de la anterior y, conjuntamente, de una reelaboración teórica y crítica sobre lo que es el cine y lo que es la crítica cinematográfica, influyó de gran manera la labor de André Bazin y sus tesis sobre la estética y el lenguaje cinematográfico. Uno de los aportes de Bazin fue haber elaborado una teoría del cine que ya no se sustentaba en la preeminencia del montaje y así expuso la idea del “montaje prohibido” (Bazin, 1999)¹⁵, pues para él lo realmente importante era el sonido, la profundidad de campo, los planos secuencia¹⁶ que aumentaban la “impresión de realidad”. En términos de Domin Choi: “Estas consideraciones tienen origen en la famosa ‘transparencia’ baziniana, en la poética del plano secuencia y en el montaje prohibido que registraría el mundo sin fragmentarlo a diferencia del montaje

¹⁴ Se puede estipular como fecha de nacimiento de la *nouvelle vague* el Festival de Cannes de 1959, en donde ese nuevo cine francés que empezaba a emerger consiguió un vasto reconocimiento. François Truffaut con *Los cuatrocientos golpes* consiguió el premio a la mejor dirección en el renombrado festival.

¹⁵ Decía Bazin: “El montaje no puede utilizarse más que dentro de límites precisos, bajo pena de atentar contra la ontología misma de la fábula cinematográfica” (Bazin, 1999: 74 y 76).

¹⁶ En términos estrictamente técnicos el plano secuencia es una toma larga sin cortes, ahora bien, la utilización de los planos secuencia no puede abolir el montaje, ya que éste acaba convirtiéndose en montaje interno, es decir en el mismo plano, o montaje en continuidad.

soberano; vale decir, es como si por esta poética se afirmara, para el cine, la concepción de un ser-en-el-mundo como contrapartida de un ser-en-la-imagen” (Ibid: 44-45). De esta forma, Bazin propugnó un tipo de cine que respetara tanto como fuera posible las condiciones cotidianas de la percepción de las cosas, de los objetos, de la vida (Bazin, 1999).

Mediante esas nuevas formas de concebir al cine y de producirlo se configuraba una propuesta estética que procuraba *expresar* el mundo, lo cotidiano, la experiencia, pero sin incurrir en la denuncia formal, la imposición moral o la postura político-ideológica explícita.

Las problemáticas propias de un análisis del Nuevo Cine Argentino

Con lo brevemente expuesto para una definición sobre *nuevo cine*, se puede empezar a desarrollar algún tipo de definición sobre qué es y cómo se entiende el *nuevo cine argentino*.



Pueden mencionarse algunas similitudes con los anteriores “nuevos cines” que estudios críticos y académicos han evidenciado. 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. Por su parte, vimos que 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 distanciamiento y diferenciación con las formas estéticas anteriores para narrar y para producir cine.

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 maneras de hacer cine en Argentina con anterioridad a ellos¹⁷. Hay mayor utilización del plano secuencia. A su vez, también hay en muchas de las películas de esta corriente un trabajo con actores no profesionales. 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 presente¹⁸.

Pero aun cuando se ponga en consideración esta serie de similitudes con las anteriores experiencias de novedad cinematográfica, las comparaciones, empero, tienden hacia el fracaso, puesto que las razones de utilización de tales criterios e incluso las formas y los resultados obtenidos son clara y profundamente diferentes en un caso y en otro.

En el Nuevo Cine Argentino se dio todo un proceso de formación de los jóvenes directores, que en su mayoría pasaron por las escuelas de cine surgidas en el país en los años noventa y en donde han cultivado una vasta serie de procedimientos teóricos y técnicos que se remontan a todas las épocas del cine, ello ha tenido como efecto, principalmente, una actitud para filmar mucho más desprejuiciada respecto a las técnicas propias del “cine clásico” y una voluntad de articular las diferentes experiencias absorbidas sobre lo que es y lo que debe ser el cine.

El rechazo al cine anterior para el caso del NCA se presenta más como un rechazo al cine ideológico y centrado en la denuncia de los años ochenta, a ese cine teatral y televisivo que se producía en aquella época y que se sostenía estéticamente en un “realismo

¹⁷ En la bibliografía académica sobre la cuestión y en las intervenciones de los propios directores, solamente reconocen una herencia en el cine argentino de los años sesenta y especialmente respecto a los filmes de Leonardo Favio y Leopoldo Torre Nilson. (Cfr. AA.VV., 2003).

¹⁸ También puede mencionarse una similitud originaria con la *nouvelle vague*, en el sentido de que el Nuevo Cine Argentino también tuvo su bautismo de fuego en el Festival de Cannes, principalmente a través de la figura de Lisandro Alonso.

costumbrista” que idealizaba a los personajes que pretendía mostrar. Así, en este nuevo cine las figuras del pobre, del policía, del delincuente, del inmigrante, del desempleado, etc. son presentados y expuestos sin ninguna narrativa previa, sin ningún tipo de idealización que imponga sobre el espectador un eje de interpretación y decisión a consignar, simplemente se muestran desde una objetividad que explora sobre sus experiencias cotidianas¹⁹.

En ese sentido, es un cine de expresión y no de representación: no se representa ninguna figura adecuada, cargada de solemnidad, una figura universal y fundante, sino que simplemente se expresan los hechos sobre la experiencia.

Además, el nuevo cine argentino rehuye a la denuncia formal y a los presupuestos ideológicos, pero, a diferencia de las anteriores exposiciones de nuevo cine, lo hace desde las condiciones de su práctica e inscripción social: si la pregunta por el pasado y su señalamiento son obviadas en las narrativas del nuevo cine, ello es en relación con las particularidades del pasado en Argentina y tiene que ver, y esto es esencial, con una postura subjetiva y generacional que toman los directores que se basa en no aceptar como dado lo recibido mediante los discursos y las imágenes de la generación anterior sobre el pasado y expresar que ellos responden a otra época y a otra forma de enfrentarse, ver y conocer el mundo y, por ende, otra manera de vivirlo y de cuestionarlo. Se relaciona también con los años noventa en Argentina, momento en que las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales comenzadas en los años setenta se radicalizaron y cristalizaron en todo el cuerpo social, produciendo nuevas formas de entender y tomar posición crítica frente al mundo social y cultural.

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

¹⁹ Adorno argumentaba en su *Teoría estética* algunas cuestiones que se emparentan con lo que aquí exponemos, pues para él, el arte más sometido a la ideología burguesa es aquel que tiende a idealizar y a instituir como representación los elementos sociales, por ejemplo, el arte que idealiza como héroes al proletariado. Ese arte “realista” es el más atrapado en el dominio de producción burgués, puesto que no conserva ninguna negación determinada respecto a la sociedad. (Adorno, 1983). Por supuesto que Adorno se refiere principalmente al arte propio del “realismo socialista”.

es, las prácticas individualistas, los procesos de anonimato, la circulación indefinida y constante de personas a las que se va conociendo y 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.

El NCA también privilegia los exteriores, sale a filmar a las calles, pero en este caso, esas calles ya no expresan la cultura de la intervención del espacio como público, como lugar del pueblo y la ciudadanía.²⁰ Sobre esa privatización del espacio público y sobre esa cultura de la individualidad, el NCA pone su cámara, pero sin que ello signifique una toma de posición ideológica mostrable o dada de antemano.

Este nuevo cine, así, explora sobre las experiencias relacionales del mundo cotidiano actual y expresa eso mediante diferentes maneras y asumiendo en su estética distintas formas narrativas; y en este sentido su asimilación al neorrealismo o la *nouvelle vague* es inconsecuente: las particularidades de las experiencias del mundo que en aquellos filmes de los cincuenta y los sesenta se expresa no se condicen de ninguna manera con las propias del mundo y las experiencias que son expresadas en el Nuevo Cine Argentino. Se trata de otra dinámica, de otra producción cultural de las diferencias. Si bien puede verse y vislumbrarse en las narrativas de Godard o Truffaut, por ejemplo, la circulación constante, esos personajes que vagabundean por el mundo sin lugar preciso, dando cuenta de cambios culturales y sociales que empezaban a evidenciarse respecto a las formas de producción de las identidades y de las relaciones sociales, sin embargo, Antoine Doinel, el reconocido personaje de la saga truffautiana de *Los cuatrocientos golpes*, sigue correspondiéndose en su nombre propio en todas las películas de la saga, es Antoine Doinel su condición y figura de identidad; por el contrario, en el NCA, si algo puede decirse, es que además del héroe como personaje emblemático de la trama, también desaparece definitivamente el nombre propio, y desaparece por deconstrucción y multiplicación: en *Silvia Prieto* (1999), película de Martín Rejtman, la protagonista Silvia Prieto ha perdido toda sustantivación, su nombre se multiplica y ya no importa quién es realmente Silvia Prieto, pues la identidad se ha

²⁰ Respecto a la cuestión del pueblo en el NCA refiero al muy interesante artículo de Gonzalo Aguilar, "Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino", en: revista *La fuga*, Santiago de Chile, 2009. <http://www.lafuga.cl/sobre-la-presencia-del-pueblo-en-el-nuevo-cine-argentino/363>

multiplicado, flexibilizado y como la protagonista del film, un día puede ser camarera y otro repartidora de muestras gratis de jabón: el nombre propio desaparece y la identidad se deconstruye. Asimismo, en una película como *Castro* (Alejo Moguillansky, 2009), donde el personaje principal, llamado Castro, vive entre referencias secundarias en el marco de sus constantes fugas y tránsitos, haciendo que lo que realmente circule sea su propio nombre, a través de mensajes que el resto de los personajes hacen desplazar.

Con esto, es que puede cuestionarse la insistencia discursiva respecto al realismo en el NCA: debe tenerse en cuenta, en todo caso, qué retorno de lo real se produce, pues si lo real vuelve, en las condiciones históricas de nuestro mundo actual, ya no puede pensarse bajo la forma de una representación del mundo al que se le supone una entidad objetiva dada como invariable.

Marcela Ojea piensa el realismo sin desatender a las condiciones formales:

El cine comenzaba a hablar con sus imágenes. Nuevos espacios y con ellos también nuevos personajes de extracción social variada llegarían a la pantalla por primera vez en un registro realista, a veces rayano en lo documental, que podía alternar con la experimentación estilística en el plano del lenguaje, en el de la puesta en escena o en las estructuras narrativas (Ojea, 2009: 43).

El realismo también se sustenta en una puesta en escena, lo que equivale a decir que no hay realismo sin una estética que lo defina²¹; y donde se halla presente una puesta en escena hay siempre una producción de lo real que se condice con una interpretación de la realidad. En este sentido coincidimos con la visión de David Oubiña cuando sugiere, también en relación a los equívocos comparativos:

Lo que en la denominación nuevo realismo me incomoda es que no ponga en evidencia sobre qué supuestos se apoya esa conexión. Me parece que se está tomando en cuenta más una temática que una puesta en escena. [...] *Pizza, birra y faso* hereda más

²¹ Enrique Marí se expresaba de similar manera para referirse al naturalismo: "Negar al naturalismo valores estéticos como una cuestión de principios, por su enfático propósito de reproducción de lo real, es como negar valor estético a los grandes pintores de la escuela realista" (Marí, 2002: 116).

de la televisión, de *Gasoleros*, que de Rossellini. La conexión entonces es superficial, parte de un lugar común sobre el neorrealismo, y no se la piensa sobre la base de operaciones de puesta en escena (Oubiña, 2000: 2).

Es decir, en ocasiones, cuando se habla sobre el “nuevo realismo” no se atienden a los procedimientos formales y se sujeta el discurso solamente al valor del contenido de lo filmado, pero “el *realismo* del que tanto se ha hablado a propósito del cine no es otra cosa que eso: no representar lo real sino ver los diferentes modos de producirlo; no implica grados de representación de la realidad, sino competencia en la producción de lo real” (Aguilar, 2006: 31).

La realidad no es una, sino que es múltiple y, al tiempo, como sugirió Jacques Rancière, “el cine es una multiplicidad” (2005: 9), por ello no es posible pensar en una representación de la realidad, asumiendo, en ello, que aquella es única, sino que en tanto es una multiplicidad de cualidades diversas, la misma debe ser *expresada*, lo que quiere decir, dar cuenta de sus metamorfosis, flujos, devenires, en definitiva, de su infinita y permanente producción. Expresar la realidad en cine, es producir sus estéticas y sus narrativas al mismo tiempo que esa realidad se está produciendo²². Pues la realidad no es algo dado como sostiene un positivismo arcaico, sino lo que continuamente se produce. La realidad está conformada por prácticas y producciones simbólico culturales, las cuales son múltiples, dinámicas y flexibles. Sobre el devenir de las prácticas se constituye una producción de la experiencia que está en continuo cambio, por ello la narración en cine constantemente se modifica interviniendo sobre esa experiencia:

Considerando la experiencia en toda su diversidad y dinamismo [...] el proceso de transformación de la narración cinematográfica se hace posible. La particularidad de la expresión es dar sistematicidad al proceso de organización de la multiplicidad de series divergentes que, justamente, sistematizadas en la expresión podrán concebirse como instancias productivas y creativas. Es ahí donde el acontecimiento se produce. Ya no es

²² “El arte es un medio de sentir el devenir del objeto, lo que ya ha *devenido* no importa al arte” (Chklovski, 1917, “L’art comme procédé”; citado en: Didi-Huberman, 2008: 85 –cursiva en original–).

la idea de un acontecimiento estático, invariante como en el realismo, sino que se trata del propio dinamismo del acontecimiento en tanto producción; de un acontecimiento siempre nuevo, diferente: la narración en su devenir (Dipaola, 2006: 44-45).

En definitiva, lo que debe cuestionarse es la diferencia que a veces se establece entre películas que integrarían la variante realista y otras que son asumidas simplemente como relatos de ficción. Pues en esa diferenciación hay una adecuación a la realidad que es supuesta bajo la lógica de un modelo. Contrariamente, lo que aquí se propone es que en todas las películas hay una producción de la realidad, o, mejor dicho, una expresión de la experiencia que produce efectos sobre lo real. La experiencia y su multiplicidad es un acontecimiento, en sentido deleuziano, que en el cine se repite como diferente:

He aquí a lo que hay que renunciar: a que la imagen sea “una”, o que sea “toda”. Reconozcamos más bien la potencia de la imagen como lo que la destina a no ser nunca “la una-imagen”. Como lo que la destina a las multiplicidades, a las separaciones, a las constelaciones, a las metamorfosis. A los montajes, por decirlo todo. A los montajes que saben escandir para nosotros las apariciones y las deformaciones: que saben mostrarnos en las imágenes *cómo el mundo aparece, y cómo se deforma*. Es aquí donde al tomar posición en un montaje dado, las diferentes imágenes que lo componen –al descomponer su cronología– puede enseñarnos algo *diferente* sobre nuestra propia historia” (Didi-Huberman, 2008: 317 –cursivas en original–).

En lo concerniente al Nuevo Cine Argentino las discusiones en estos aspectos han tendido a diferenciar entre filmes “realistas” y “no realistas”²³, adjudicando a cada categoría presupuestos estéticos disímiles. Es necesario, en cambio, evidenciar que todas las películas se componen de múltiples estéticas que permiten expresar la experiencia en la multiplicidad que es. Dentro de la vertiente “realista” se suele ubicar el cine de Adrián Caetano, Pablo

²³ El término “no realistas” apareció a partir de un artículo de Silvia Schwarzböck en la Revista *El amante* Nº 115 y también de una entrevista titulada “Los no realistas” en el Nº 3 de la Revista *Kilómetro 111*.

Trapero, Lisandro Alonso (más cercano al naturalismo) y, también, el de Lucrecia Martel. Por su parte, entre los “no realistas” se hace referencia a Martín Rejtman, Ezequiel Acuña, Juan Villegas y Diego Lerman, entre algunos otros²⁴. En verdad, lo que hay que ver es que en todos ellos la experiencia del mundo social y cultural contemporáneo está siendo expresada y ninguno puede ser definido como realista bajo el manto de una lógica de representación, al tiempo que tampoco es claro qué se pretende decir con “no realista”²⁵.

Más claramente, Ana Amado (2002) dialoga con los cruces en el Nuevo Cine Argentino de las variantes “realistas” y las “no realistas”, aduciendo que no hay un modelo representativo específico que las condicione y estrictamente diferencie, en todo caso las fronteras se disuelven entre sus imágenes.

Filmes de la vertiente denominada “no realista” como *Silvia Prieto, Sábado* (Juan Villegas, 2002), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2003), por mencionar algunos ejemplos, “igual que el arte pop sacan sus materiales no del mundo sino de sus imágenes” (Ibid: 94), y en ese sentido, la pensadora los comprende como “variantes realistas del simulacro” (*Ibidem*).

Siguiendo esta interesante idea de Amado, podemos decir que aquellos otros filmes, más ligados a lo que se ha denominado “realismo social” o “realismo crítico”, pueden definirse, en tanto también provocan una ruptura en el modelo de representación y se integran en una estética de expresión, como simulacros del realismo, pues no hay en ellos una representación “directa” de la realidad, sino simulación de los artificios comunicativos y culturales mediante los cuales toda realidad es siempre interpretada²⁶. Como sugiere Oubiña respecto a *La ciénaga*: “el filme observa las cosas: para devolver de ellas una nueva imagen impregnada por una dimensión analítica y reflexiva” (Oubiña, 2007: 12).

²⁴ Incluso si siguiéramos esa lógica podría hasta asumirse una corriente intermedia (“no realista, pero casi...”) donde podríamos incluir a directores como Matías Piñeiro, Alejo Moguillansky y, además, a Luis Ortega.

²⁵ Ana Amado comenta: “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. En este sentido, los distintos regímenes no dividen las aguas, clasicismo y modernidad conviven en cada obra” (Amado, 2002: 87).

²⁶ Así, sería más conveniente y convincente entender al realismo a la manera que lo hacía Bertold Brecht y que lo comprende Georges Didi-Huberman siguiendo al dramaturgo alemán, es decir, no como reconocimiento ni representación, sino como “dominio de la realidad”, y en ese sentido como inmanente, como una articulación entre la “producción de sentido” y la “producción de forma” (Didi-Huberman, 2008: 121).

Por su parte, dice Amado: “Antes que atender a los montajes colectivos que disciplinan la memoria como *política*, obras de distinto signo y origen intentan captar las modalidades más evidentes de la experiencia objetiva en dramas de la subjetividad” (Amado, 2003: 53 –cursiva en original–).

Así el NCA explora sobre las expresiones estéticas de un mundo caracterizado por la pérdida de certezas que “parecen traducir un imaginario del *cansancio*” (*Ibidem*). Ese mismo cansancio que comprende Schwarzböck: “El resultado de esta estrategia es la circularidad irremediamente viciosa de los diálogos, ese carácter empantanado proveniente de su imposibilidad de avanzar, al que lo acompaña el cansancio muy poco disimulado de los personajes al decirlos” (2001: 9). Ese empantanamiento de los diálogos en películas como *Sábado* o *Silvia Prieto* que sólo se sostienen en la circularidad y la parsimonia de sus personajes, sin embargo, aleja para la pensadora a estas películas del realismo, pero si se alejan del realismo es por los mismos motivos que lo hacen películas como *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1997) o *Mundo grúa* (Trapero, 1999). Es decir, no hay en ninguna de ellas una “correspondencia con la realidad”, por el motivo de que todas contienen una *actitud* performativizante con las experiencias que las circundan en el mundo contemporáneo²⁷. Proponer la idea de circularidad y no evidenciar que en ello hay un rasgo característico de nuestros tiempos es dejar de lado que el azar, el devenir y los tránsitos son los caracteres que definen nuestra época y los que se expresan en todas esas películas. *Pizza, birra, faso* es una película de tránsitos como lo es también *Sábado*.

De esa misma manera deben entenderse las distancias entre el NCA y el cine producido por la generación anterior, más ligado al *mainstream* y a la exposición de una historia frecuentada en los géneros cinematográficos usuales. Cuando una película como *Cenizas del paraíso* (Marcelo Piñeyro, 1997), muestra desde la ventana de una oficina de juzgado a un grupito de cartoneros revisando la basura, está gesticulando la alegoría de un país en decadencia, pero sobre la función de la alegoría y no como intervención expresiva en la trama del filme. En cambio, en el NCA las ruinas de una ciudad, de un país o de una

²⁷ En este sentido, Gonzalo Castro propone una idea que también puede leerse como un cuestionamiento a la percepción realista, dice: “Se trata de generar una realidad, y de crear las condiciones de su registro. [...] Cualquier forma de registro, transforma. Exponerse a la memoria, ése es el riesgo performático. [...] Para mí el cine tiene que ver con sofisticar la percepción de una realidad dada, y tocarla ficcionalmente para darle autonomía, para extraerla del continuo vivencial a la que pertenece” (Castro, 2009: 148-149).

cultura son parte de un paisaje en donde no hay imposición alegórica o metafórica ni tampoco exterioridad ideológica que juzgue, más bien se trata de mostrar, *expresar* “figuras que sin detenerse en el zócalo de la alegoría, condensan materiales extraídos de un paisaje en ruinas y se construyen sin una dirección precisa entre novedad y tradición, entre la zozobra de las pérdidas y el optimismo del sobreviviente” (Amado, 2003: 53). O como sugiere Rafael Filippelli, hay un “rasgo típico de la modernidad que pondría en un mismo plano los elementos descriptivos y los elementos narrativos” (Filippelli, 2000: 4). Y debe agregarse que la descripción y la imputación del espacio como transición y pura circulación, impregnan al NCA de una característica signada por paisajes de una posmodernidad que no es celebrada, sino mostrada como mundo, implicando una “identidad situada no ya en la historia sino en el paisajismo cultural” (Casullo, 1998: 52).

En otros términos, no nos parece que se pueda proseguir con las referencias usuales a filmes “realistas” y “no realistas”, pero no porque consideremos que todos sean uno o todos sean el otro, sino porque siempre se parte del supuesto de la representación realista que es el que funda las dicotomías. Pensar el Nuevo Cine Argentino es pensar las formas de producción del entramado social y cultural *sobre* el que se está expresando algo y no *del* que se está representando algo. En ese sentido, la “ideología realista” prescinde de las implicancias de una “estética realista” y se asienta en la percepción del puro contenido de la obra cinematográfica, desatendiendo a la forma como si no tuviera ningún valor en la producción estética de la película, y la consecuencia resultante es negar el valor del cine como práctica artística, relegándolo a la apariencia histórica de un mero documento social²⁸. La referencia llana y simple a la cuestión temática, oblitera la producción formal-estética en

²⁸ Así, son numerosos los artículos que se han escrito exponiendo análisis acerca de la disolución de la familia en el cine de Lucrecia Martel, la disolución del mundo del trabajo en el de Trapero, etc. Por supuesto que puede interpretarse ello en el contenido narrativo de las películas y que es válido realizarlo, pero el reduccionismo implica no solamente un sesgo de la visión y de la interpretación, sino también un problema metodológico. En ese sentido, es claro el establecimiento de un proceder de análisis de parte de Gonzalo Aguilar, ya que él propone desligarse del puro formalismo así como del puro contenidismo. Dice: “Esto hace que la crítica deba transitar en el intersticio entre la planificación y lo que la imagen registra, pero también que deba poder desarrollar con relativa autonomía la naturaleza de los encadenamientos por un lado y de los componentes por el otro. [...] Habría que tratar, entonces, de no reducir la forma a los procedimientos ni lo contextual a los componentes: más bien, construir la articulación crítica que potencie la dimensión cultural, social y cinematográfica del filme en su conjunto” (Aguilar, 2006: 8).

que esa temática se inaugura, haciendo del realismo un positivismo ideológico y vacío. Raúl Beceyro aduce en referencia a *Mundo grúa*:

La recepción crítica de *Mundo grúa* percibió algo que está en la película y que elogia: todo lo que tiene que ver con la cuestión temática, y la presentación de medios populares con escasez de puesta en escena que es juzgada como una presentación directa, sin mediaciones. En realidad, esa crítica elogiosa describe el objeto; percibe agudamente su inmediatez (Beceyro, 2000: 5).

También, en relación con la representación realista en el NCA, Alan Pauls propone que se hable de “estética realista”, puesto que siempre hay un principio formal que determina a la obra de arte, pero además, sostiene, que en la nueva cinematografía argentina se ha hablado constantemente de un “retorno de lo real” por contraposición al cine argentino de la década del ochenta y que, sin embargo, habría que pensar mejor qué se está queriendo decir o significar con tal retorno, así, Pauls esgrime: “¿qué quiere decir que lo real retorna? Si hay retorno de lo real habría que pensarlo en relación con un contexto en el que supuestamente eso llamado real ya no existe más. Yo preferiría referirme al retorno de algo llamado ‘la experiencia’” (Pauls, 2000: 1). De esa forma, Alan Pauls también se centra en la idea de una transformación del tiempo y del espacio, pues ya no se trata de la realidad sino de una experiencia de esa realidad.

Por ello, uno de los inconvenientes en los académicos y teóricos que bregan por la perspectiva realista en el NCA es seguir atados a ideas que provienen de las transformaciones estéticas que produjo el neorrealismo italiano, pero esa tendencia a pensar el cine argentino de acuerdo a tales concepciones, reduce el fenómeno a una duplicación-reproducción de la estética neorrealista, quitando al NCA toda especificidad, y además promueve una visión del cine sesgada en valores que parecen inalterables a los cambios de épocas, las transformaciones culturales y tecnológicas, además de las políticas y sociales, pero también a los profundos cambios acaecidos en la percepción de eso que se llama realidad y en la percepción de aquello que seguimos llamando cine. Pero:

La realidad del presente debe ser atrapada no miméticamente para cambiarla [...] sino que debe ser percibida en su multiplicidad conflictiva para buscar las fisuras del sistema dominante, representarlas, analizarlas y presentar alternativas donde nuevos significados, valores y relaciones de poder se puedan inscribir. [...] Los cineastas del nuevo cine argentino han creado un espacio basado en la interacción de lo personal y lo social, lo que Fredric Jameson llama “cognitive mapping”. A través de este “cognitive mapping” no se reproducen las relaciones tradicionales de representación o crítica del espacio sino que se busca una expresión e interpretación personal (Varas y Dash, 2007: 195-196).

En síntesis, lo que aparece son cruces, relaciones de circulación entre las imágenes y las experiencias. Las imágenes, como decía Deleuze, se producen en el intersticio, dando cuenta de una expresividad y una multiplicidad de lo real. En sí, no hay realismo porque está ficcionalizado y estetizado el propio espacio social y los *individuos* que integran los lazos materiales de interacción.²⁹ La circulación es la ficción que irrumpe en lo real y lo crea, haciendo de la experiencia un modo estético de intervención sobre las subjetividades diseminadas y diferenciadas en sí mismas. A partir de ello, todo es devenir.

Y aun cuando en el Nuevo Cine Argentino se puede sostener que el relato parece detenerse, suspenderse en el preciso momento en que iba a consumarse, eso no implica, de ningún modo, la anulación de la narración: la narración deja de ser lo dado para pasar a ser lo *puesto ahí*, lo que atraviesa a los personajes que ya no representan una acción, que no condicen con un progreso dramático, sino que expresan el tiempo de sus cruces, sus deseos, sus instancias neutras, su relación de indiscernibilidad con el mundo sobre el que están *puestos ahí*. Como afirma Deleuze: “la narración consistiría en distribuir los diferentes presentes por los diversos personajes, de suerte que cada uno de ellos conforme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas juntas sean ‘incomposibles’, y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado” (Deleuze, 2005b: 139).

²⁹ “Consideradas en general, estas historias, más que invertir un razonamiento sobre el orden social borran los límites morales y la ubicación de los personajes dentro de un sistema social cohesionado y estable. En este sentido, las propuestas del NCA no definen la identidad de sus personajes por un lugar fijo en el mundo de la producción ni por el cuestionamiento del modo en que delimitan su espacio en la sociedad” (Aprea, 2008: 71).

En este nuevo cine es menester hablar de una *estética de la expresión*, pues la *expresión* es la capacidad del arte de intervenir sobre la propia producción del sentido. Esto es, no proponer un modelo previo de representación de lo real, sino producir la realidad con lo que ella misma expresa. Se trata de “procesos metamórficos capaces de crear lo real” (Didi-Huberman, 2006: 289) y por ello, “el verdadero realismo no quiere decir *imitación* sino *creación* de objetos” (Ibid: 290 –cursiva en original–). En ese sentido, es un proceso absolutamente inmanente.

Todas las imágenes son fotogramas de las películas *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro (1998) y *Los rubios* de Albertina Carri (2003), respectivamente.

Bibliografía:

- AA.VV. (2003) *60/90 Generaciones*, Buenos Aires: Malba, Fundación Eduardo Constantini.
- Adorno, Theodor, (1983) *Teoría Estética*, Madrid: Orbis.
- Adorno, Theodor, (1975) *Dialéctica Negativa*, Madrid: Taurus.
- Aguilar, Gonzalo, (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Amado, Ana, (2003) “Imágenes del país del pueblo” en: *Confines* Nº 12, Buenos Aires, junio.
- Amado, Ana, (2002) “Cuando todo es margen” en: *Confines* Nº 11, Buenos Aires, septiembre.
- Aprea, Gustavo, (2008) *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines: UNGS; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Bazin, André, (1999) *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- Beceyro, Raúl; Filippelli, Rafael; Oubiña, David; Pauls, Alan (2000) “Estética del cine, nuevos realismos, representación” en: *Punto de vista* Nº 76, Buenos Aires, agosto.
- Bonitzer, Pascal, (2005) “Desencuadres” en: de Baecque Antoine (comp) *Teoría y crítica del cine*, Buenos Aires: Paidós.
- Burch, Noël, (2004) *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos.
- Castro, Gonzalo (2009) “Bocetos” en: AA.VV. *Cine argentino: estéticas de la producción*, Buenos Aires: BAFICI.
- Casullo, Nicolás, (1998) *Modernidad y cultura crítica*, Buenos Aires: Paidós.

- Choi, Domin, (2009) *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Danto, Arthur, (2008) *El abuso de la belleza*, Buenos Aires: Paidós.
- Danto, Arthur, (2004) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Delahaye, Michel, (2006) "La regla de Rouch" en: de Baecque Antoine (comp) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles, (2005a) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles, (2005b) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles, (2005c) "A propósito de, sobre y bajo la comunicación". En: de Baecque, A. (comp). *Teoría y crítica del cine*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles, (2002a) *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles, (2002b) *Nietzsche y la filosofía*, Madrid: Editora Nacional.
- Deleuze, Gilles, (1989) *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles, (1986) *El bergsonismo*, Madrid: Cátedra.
- Descartes, René, (1997) *Meditaciones metafísicas*, Madrid: Alba.
- Didi-Huberman, Georges, (2008) *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado.
- Didi-Huberman, Georges, (2006) *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Dipaola, Esteban (2006) "Destello y mirada: apuntes para una teoría de la vinculación entre narración y sociedad" en: *Perspectivas metodológicas* Nº 6 Pp. 37-51, Lanús (UNLA), noviembre.
- Fieschi, Jean-André (2006) "Lo irreal del presente" en: de Baecque Antoine (comp) *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Barcelona: Paidós.
- Lusnich, Ana Laura, (2001) "El régimen enunciativo en el cine clásico: Casablanca" en: *Papeles de cine*, Instituto de Artes del Espectáculo.
<http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/artesp/revistacine/lusnich.htm>
- Marí, Enrique, (2002) *La teoría de las ficciones*, Buenos Aires: Eudeba.
- Mengue, Philippe, (2008) *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, Buenos Aires: Las cuarenta.

Ojea, Marcela (2009) "El padre de las películas" en: AA.VV. *Cine argentino: estéticas de la producción*, Buenos Aires: BAFICI.

Oubiña, David, (2007) *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Buenos Aires: Pic-nic editorial.

Rancière, Jacques, (2005) "Las poéticas contradictorias del cine" en: *Confinés* Nº 17, Buenos Aires, diciembre.

Schwarzböck, Silvia, (2001) "Los no realistas" en: *El Amante* Nº 115, Buenos Aires, octubre.

Varas, Patricia y Dash, Robert, (2007) "(Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y *La ciénaga*" en: Rangil, Viviana (ed) *El cine argentino hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires: Biblos.