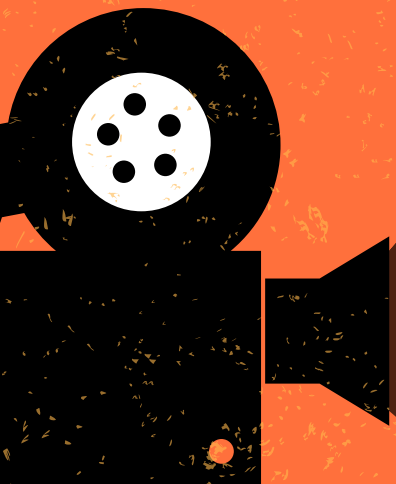


PENSAR CON IMÁGENES

Cuando el cine revela los sentidos de una época



Cordinación
Cecilia Macarena Pelliza

Paulo Ballan
Cecilia Macarena Pelliza
Milena Schilman
Catalina Capisano
Agustina Cabrera



UNR
EDITORA

PENSAR CON IMÁGENES

Pensar con imágenes: cuando el cine revela los sentidos de una época / Cecilia Macarena Pelliza... [et al.] ; dirigido por Cecilia Macarena Pelliza. - 1a ed. - Rosario: UNR Editora, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-702-608-5

1. Cine. I. Pelliza, Cecilia Macarena, dir.

CDD 791.4301

Dirección: Cecilia Macarena Pelliza

Autores: Paulo Ballán, Cecilia Macarena Pelliza, Milena Schilman, Catalina Capisano y Agustina Cabrera

La corrección, diagramación y diseño de tapa estuvieron a cargo del grupo de investigación *Pensar con Imágenes*, convirtiéndose el presente libro en un trabajo artesanal que involucró a los participantes de principio a fin.

© De esta edición, UNR Editora, 2022.

Urquiza 2050, S2000 Rosario, Santa Fe

Tel.: (54-341) 447 0053 / Fax: (54-341) 480 2687

contactounreditora@gmail.com

<https://tiendavirtual.unr.edu.ar/>

“El cine construye memoria, la televisión olvido”.

Jean Luc Godard
(1930-2022)

Índice

| | |
|--|-----|
| Prólogo – Cecilia Macarena Pelliza | 7 |
| Nacionalismo, anarquismo, feminismo, radicalismo y peronismo en el cine argentino entre 1910 y 1950 – Paulo Ballan | 13 |
| Neoliberalismo y el Nuevo Cine Argentino con su ofensiva sensible – Cecilia Macarena Pelliza | 37 |
| Felicidades, una herramienta de disputa de sentidos en defensa de la industria audiovisual independiente – Milena Schilman | 65 |
| Lucrecia Martel. Transgredir con la mirada y la escucha. Un recorrido por la película “La Niña Santa” – Catalina Capisano | 83 |
| Pedro Costa. Poética de la migración – Agustina Cabrera | 103 |

Prólogo

El presente libro surge del acuerdo, entre quienes aquí escriben, sobre el cine como un arte que invita al pensamiento, o, mejor aún, que el cine es en sí mismo materia reflexiva que abre el pensamiento y arroja a quienes comparten la experiencia a otros modos de percepción del mundo. Es en este sentido que el filósofo francés Gilles Deleuze plantea que el cine puede ser comparado con la filosofía¹ y sus grandes directores con pensadores²: así como en la filosofía se crean conceptos, en el cine se crean imágenes. Esto explica por qué el nombre del libro, que es también el nombre del grupo de estudio que reúne a quienes aquí comparten sus indagaciones: *Pensar con imágenes*.

¹ Deleuze, G., ¿Qué es el acto de creación? Conferencia filmada, pronunciada en la FEMIS el 17 de marzo de 1978. La versión íntegra de la conferencia se publicó por primera vez en *Trafic*, n| 27, otoño de 1998.

² Deleuze, G., *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984. “Hemos pensado que los grandes autores de cine podrían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos. [...] El cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las insustituibles formas autónomas que esos autores supieron inventar y, a pesar de todo, hacer viables”.

El cine es un arte de masas y un arte industrial. Estas dos características le son propias y lo diferencian del resto de las expresiones artísticas. Alain Badiou encuentra una paradoja en la definición de arte de masas, porque *de masas* es una categoría políticamente activa mientras que *arte* es una categoría aristocrática. Entonces en *arte de masas* entran en relación paradójica un elemento democrático puro y un elemento aristocrático histórico. Una relación de términos heterogéneos el arte y las masas, la aristocracia y la democracia, la invención y el reconocimiento, lo nuevo y el gusto general³. En esta línea sostiene que el cine retiene algo de todas las artes, pero en general aquello que es más accesible. Abre todas las artes y les quita lo complejo, lo aristocrático, lo compuesto y entrega todo eso a la imagen de la existencia. El cine es la popularización de todas las artes y por eso tiene vocación universal, el séptimo arte para el filósofo es la democratización de todas las otras artes⁴.

³ Badiou, A., "El cine como experimentación filosófica" en *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, compilación y prólogo a cargo de Gerardo Yoel, Buenos Aires, Manantial, 2004.

⁴ Ídem. Allí, Alain Badiou explicita: "Se podría decir que el cine es un arte de masas porque siempre está en el borde del no arte es un arte cargado de no arte o si prefieren un arte siempre cargado de formas vulgares un arte que está siempre por debajo del arte en algunos aspectos podemos decir que el cine explora exactamente en cada época la frontera entre el arte y lo que no es arte que se mantiene en esa frontera incorpora las formas nuevas de la existencia provengan o no del arte y hace cierta selección pero una selección que nunca es completa de modo tal que en cualquier filme incluso en una pura obra maestra siempre pueden encontrar imágenes banales material vulgar estereotipos imágenes ya vistas en otra parte cosas carentes de interés eso no impide que el fin sea una obra maestra al contrario fácil a su comprensión universal ustedes pueden entrar en el arte del cine a partir de lo que no es arte mientras que en el caso de las otras artes es todo lo contrario". (p.33)

Otro de los aspectos que destaca Badiou y que hacen del cine una expresión propia de las masas, es la noción temporal. Un arte es de masas cuando obras artísticas incontestables, son vistas y amadas por millones de personas en el momento mismo de su creación. Millones de personas han podido y aún pueden apreciar la obra de Frida Kahlo, pero no de manera contemporánea a su creación. La escala y el tiempo de llegada son posibles en tanto el cine se produce y reproduce bajo una lógica de tipo industrial. Esto nos lleva a la noción de *arte industrial*. Sin embargo, en sus estudios sobre cine, Deleuze plantea que más allá de la reproducción mecánica, lo que se pone en juego en el séptimo arte, como ningún otro arte, es una relación intrínseca con el dinero. “El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero”⁵. El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso. Se establece entonces una relación constitutiva entre las películas que se hacen y el sistema económico que les es contemporáneo. De este modo el cine se convierte él mismo en un dispositivo de visibilización de una lógica imperante a través de una variedad de signos sonoros y visuales puestos a producir sentido. El cine, el que es creación de los grandes autores, opera al develar una pugna de fuerzas vigentes y al hacerlo presentan una crítica y una clínica de lo social.

⁵ Deleuze, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 2012. (p.108)

Por lo dicho, lo que nos atañe en el presente libro no es pensar sobre el cine, sino con el cine. Indagar en la filmografía para develar los sentidos de una época. Desde este interés surgen las diferentes reflexiones aquí presentes, que van desde la historia del cine en Argentina, pasando por una serie de análisis que involucran expresiones más recientes de la filmografía nacional, para saltar el océano y pensar el cine de Pedro Costa con sus resonancias para quienes habitamos en esta orilla.

Paulo Ballan, a partir de una serie de obras literarias santafesinas que fueron llevadas a la pantalla grande, realiza una indagación política en la historia de la cinematografía nacional. *Nacionalismo, anarquismo, feminismo, radicalismo y peronismo en el cine argentino entre 1910 y 1950*, es una reflexión que realiza las obras de los escritores santafesinos Gustavo Martínez Zuviría, José González Castillo, Emma de la Barra, Alcides Greca y Raúl Mende, como paradigmáticas para comprender los emergentes ideológicos del siglo XX. En las obras literarias y artísticas de estos autores se vuelcan discusiones expansivas. Son nacionalistas, anarquistas, feministas, peronistas, que escriben y sus ideas se proyectan en la pantalla grande.

Cecilia Macarena Pelliza acerca la mirada a un fenómeno más contemporánea en el artículo *Neoliberalismo y el Nuevo Cine Argentino con su ofensiva sensible*. En el mismo, se sostiene que las producciones de este momento del cine nacional lograron visibilizar las transformaciones subjetivas producto de la embestida neoliberal de finales de siglo XX en Argentina, convirtiéndose la serie de películas que en él se enmarcan, en una clínica de lo social. Para esto se realiza un breve contexto de la situación económica, social y

política de la década del '90 –década de surgimiento del fenómeno analizado-, se describe cómo fue su emergencia en el marco de la lógica hegemónica de aquellos años, se analiza su respuesta, para finalmente pensar el *desamparo* desde la cual el Nuevo Cine Argentino planteó su *ofensiva sensible* ante la *embestida neoliberal*.

Milena Schilman se propone analizar la utilización del humor político presente en la película *Felicidades* (2000). De este modo trae al presente una de las películas realizada en los '90 para poner de manifiesto la necesidad de largometrajes con una mirada crítica y que persiga fines que no sean meramente comerciales; cuestión que resultarían imposibles sin el apoyo del Estado. El texto *Felicidades, una herramienta de disputa de sentidos en defensa de la industria audiovisual independiente* es también una crítica a los discursos que atentan contra un Estado presente, así como, contra la creatividad de una industria independiente.

Catalina Capisano realiza un análisis de la película *La Niña Santa* (2004), con el objetivo de problematizar acerca de la presentación de la mujer en el film. Empezando por un breve recorrido por el Nuevo Cine Argentino como movimiento artístico y político al que pertenece dicho film, el artículo *Lucrecia Martel. Transgredir con la mirada y la escucha. Un recorrido por la película "La Niña Santa"*, se detiene en la directora de la película para identificar en esta obra los lazos que se tienden para ir más allá de una mirada patriarcal, tanto dentro como fuera del cine.

Agustina Cabrera en *Pedro Costa. Poética de la migración* sostiene que el cine no es inocente, no es

neutral, y la mirada de los realizadores queda inevitablemente plasmada en cada elección, en cada plano. Partiendo de esto, inicia un recorrido a través de la filmografía del director portugués Pedro Costa quien, desde su cine, invita a los espectadores a adentrarse en una reconstrucción particular de la historia de Portugal. Este registro constituye una apuesta casi documental sobre cómo ciertos acontecimientos socioculturales, entre ellos revoluciones y revueltas del siglo XX, todavía continúan haciendo huella y generando efectos en los sujetos que viven en las distintas partes del país. Sujetos enajenados, cuyos lazos desatados dan cuenta de la fragilidad en la construcción de una comunidad.

Los cinco textos aquí reunidos resuenan entre sí y abren miradas el uno con el otro. Esos ecos son los que nos agruparon y que queremos compartir con el lector dejando en su poder la escucha. También, será su tarea del lector entablar nuevos cruces y enlaces con otras lecturas, filmografías y directores. En definitiva, un libro sólo existe por su afuera y es nuestro deseo que este afuera sea extenso y diverso.

Finalmente, comentar que este libro es la puesta en cuerpo del inicio de un trabajo conjunto que augura nuevos espacios de producción y debate en los que encontrarnos para *Pensar con imágenes*.

Cecilia Macarena Pelliza

Nacionalismo, anarquismo, feminismo, radicalismo y peronismo en el cine argentino entre 1910 y 1950

Paulo Ballan

El cine y la política tienen una estrecha relación. Parte de esta convergencia se puede observar en las tensiones que muestra la gran imagen en movimiento en las cuatro primeras décadas del siglo XX. A principios del siglo XX, en la pantalla se produce una lucha por la producción de sentido. En la Argentina, se cifra la tensión entre la identidad política consolidada y la construcción política de nuevos sujetos sociales. Para emprender este recorrido se propone auscultar las producciones del arte cinematográfico más relevante del siglo XX con largometrajes que nacen de la literatura de escritores santafesinos. En el recorte se realiza las obras de los escritores santafesinos Gustavo Martínez Zuviría, José González Castillo, Emma de la Barra, Alcides Greca y Raúl Mende, cuyas obras han sido llevadas a la pantalla grande. Hay un fuerte énfasis en la literatura local y regional, como también en las culturas populares, para descubrir en sus vasos comunicantes dónde está en disputa la construcción de nuevos sujetos políticos. El cine es la magia de un arte que permite una lectura colectiva a

partir de un aprendizaje vivencial. Es un multiplicador de sentidos. ¿Cómo se organiza una memoria social? Son múltiples las fuentes. Nos proponemos en este recorrido extraer ideas políticas de un país con una cultura política en conformación, donde se construyen nuevos enfoques desde cada pieza artística, libro y film, seleccionados. Están sumados en esta conversación a los que dijeron algo sobre qué es un país y cómo debe ser una sociedad. De Martínez Zuviría a Emma de la Barra, de José González Castillo a Raúl Mende.

Hugo Wast. El nacionalismo oligárquico y la patria en minúscula

La Argentina opulenta y desigual del centenario discutía su identidad cultural. El nacionalismo argentino que se fortaleció a partir de 1880 se debatía entre un nacionalismo liberal y otro católico, y sus expresiones más violentas con claras tendencias xenófobas y antisemitas. El cine de ficción nacional nace al calor de los preparativos y festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. Entre 1909 y 1910 el director italiano Mario Gallo filma *El fusilamiento de Dorrego*, que se inspira en una obra de teatro cuyo nombre era *Dorrego* del dramaturgo rosarino David Peña. Y también filma *El Himno argentino* y *La Revolución de Mayo*. La primera de esas películas es inhallable. La falta de una Cinemateca Nacional es un vacío lacerante en la memoria cultural de un país tan prolífero en el arte cinematográfico. David Peña es un dramaturgo rosarino, prácticamente desconocido en la actualidad, que desarrolló toda una renovación dentro del arte escénico. La obra de teatro que escribe sobre Dorrego fue la inspiración para que el italiano Mario Gallo filme la primera película de ficción en Argentina en 1909,

El fusilamiento de Dorrego. La oligarquía ya se había encargado de contar una versión de la historia con un relato de los hechos que oficiaba de autojustificación en el poder. El valor de lo que realiza David Peña radica en haber hecho un revisionismo antes del revisionismo. Antes de que existiera la escuela histórica del revisionismo él comienza a reversionar la vida de los caudillos federales.

Desde el poder, el pensamiento nacionalista - cancerberos de una raza y una cultura- gesta grupos de choque, en 1919 se constituye La Liga Patriótica, liderada por el rosarino Manuel Carlés, un violento grupo parapolicial de amplia capacidad operativa a nivel nacional, responsable de numerosos asesinatos y violencia criminal. El nacionalismo criollo adquiere un gran difusor en la pluma de Hugo Wast, seudónimo de Martínez Zuviría, un nacionalismo católico a diferencia de Leopoldo Lugones – el Lugones de su último viraje ideológico-. Nos detenemos en la obra de Hugo Wast, tanto literaria como fílmica, dos de los dispositivos comunicacionales más importantes que contó el nacionalismo para dar su batalla cultural. El nacionalismo de Hugo Wast entronca con lo más rancio y violento del nacionalismo antisemita oligárquico en las obras *El Kahal* y *Oro*. Mientras que sus otras novelas difunden ideas de un alarde nacionalista sin mal, que son las que contaron con gran aceptación por parte del público. Cinco de esas novelas fueron las que tuvieron una transposición al lenguaje cinematográfico. Cabe aclarar que Hugo Wast no nació en Santa Fe, pero sí vivió en su adolescencia y juventud en la provincia, estudió abogacía en Santa Fe capital, fue uno de los fundadores del Partido Demócrata Progresista, y se presentó como candidato a vicegobernador. Luego se estableció definitivamente en Buenos Aires en el año 31,

durante el gobierno de facto de Uriburu, asumiendo el cargo de director de la Biblioteca Nacional. Se llevaron al cine las siguientes obras de Martínez Zuviría: *Flor de durazno* (1917) dirigida por Francisco Defilippis Novoa, *La que no perdonó* (1938) dirigida por José Agustín Ferreira; *La casa de los cuervos* (1941) dirigida por Carlos Borcosque; *El camino de las llamas* (1942) con la dirección de Mario Soffici y guión de Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi; *Valle Negro* (1943) con la dirección de Carlos Borcosque. Ya mencionamos que sus dos novelas El Kahal y Oro están teñidas de agresividad dogmática, con claro contenido antisemita. Las otras obras, que fueron llevadas al cine, tienen un trasfondo severo matizado con pasajes entrañables. Su literatura está signada por la sencillez y el sentimentalismo, lo que permitió que sus obras sean valoradas por un público amplio social, generacional y culturalmente. En las mencionadas obras de Hugo Wast contaron con una respuesta favorable del público lector y del gran público cinematográfico. A diferencia de otros nacionalistas escritores que destilaban en sus obras grandes niveles de odio, con la representación de un otro negativo, con arquetipos clausurantes. Ejemplo de esto es la mirada despectiva sobre los inmigrantes que destila la novela *Juvenilla* de Miguel Cané, reforzando la idea de inmigrantes no deseados, que el autor plasmó en la ley de Residencia en 1902 que autorizaba la expulsión de los inmigrantes que “perturben el orden público”. Una ley hecha a medida para expulsar anarquistas. Otro ejemplo significativo se presenta en la novela *En la sangre* de Eugenio Cambaceres donde el inmigrante es presentado como un ser ignorante e inmoral. A diferencia de los mencionados, la escritura de Hugo Wast pulsa otros temas. El nacionalismo que insufla en sus novelas que

fueron adaptadas al lenguaje cinematográfico, gozaron del favor del gran público. Veamos los principales ejes narrativos presentes en las mencionadas novelas:

- Permanente presencia de la iglesia católica, con hombres del clero, viriles y laboriosos, en *Flor de Durazno*, *La que no perdonó* y en *La casa de los Cuervos*;
- Un patriotismo sin mal, en *El camino de las llamas*;
- Hombres y mujeres del campo popular que se expresan con un vocabulario pertinente al universo vocabular de los sectores populares pero alejados de toda vulgaridad o grosería, presente en todas sus novelas;
- Configura hombres de honor, que saben reconocer la valentía en el enemigo, fundamentalmente en *El camino de las llamas*;
- Unión del hombre y el paisaje, como genuinas expresiones de los valores de la tierra, presente en todas sus novelas;
- Preocupación por la cuestión social, fundamentalmente en *Flor de Durazno*;
- Melodramas con trasfondo histórico, fundamentalmente en *El camino de las llamas*, *La que no perdonó* y en *La casa de los Cuervos*. Los personajes populares de Wast son genuinas expresiones de los valores de la tierra o, mejor dicho, de esa tierra idealizada, de un patriotismo sin mal y plasma una unión jubilosa entre ejército y pueblo.

El nacionalismo popular está presente en toda la obra de Hugo Wast. Sus dramas se desarrollan en

diferentes puntos del país, y su bibliografía filmada da cuenta de ello. El ambiente litoraleño, cordillerano y el de las serranías son esenciales en la narrativa de Wast, que establece en el epicentro de sus historias la relación hombre-paisaje. *La casa de los cuervos* y *La que no perdonó* son historias localizadas en Santa Fe; El camino de las llamas en Mendoza; y en Córdoba, Flor de Durazno y Valle Negro. Gran pintor de escenarios, con un estilo limpio, desmalezado de todo rebuscamiento, logra de manera efectiva la presencia del entorno social y ambiental con una notable contundencia a base de precisión descriptiva. La formación de Gustavo Martínez Zuviría como doctor en leyes, su experiencia como político, y su ferviente catolicismo, es el background que le permite maquetear a los personajes desde lo histórico, lo espiritual y lo psicológico. Sus novelas son materiales literarios interesantes para analizar, criticar e incluso valorar. No es fácil llegar a Hugo Wast. Hay que recorrer un camino que está señalizado con carteles que denuncian su antisemitismo y su conservadurismo más acérrimo. En tal sentido pesa sobre él una suerte de olvido o ninguneo. Releerlo desde un punto de vista crítico permite discutir muchos temas de la historia, la literatura y los gustos populares. Aunque no sea un autor cómodo. En Francia existe una discusión similar sobre Céline por su creación literaria y su contracara, su pensamiento extremista y apoyo al nazismo.

José González Castillo. Las filodramáticas anarquistas y el arte como vehículo de ideas igualitarias

La Argentina oligárquica se ufanaba del dudoso mote de ser el granero del mundo, mientras escondía

cuestiones flagrantes de desigualdad social que describió de manera rigurosa Juan Bialet Massé en 1905 en su “Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas”. Cuando la economía argentina ocupaba el 6to lugar a nivel mundial, se instaura en 1901 el servicio militar obligatorio, y en el 1906 se somete a toda la población masculina de 20 años a una revisión médica. El 40% de la población padecía de desnutrición. Rosario fue un bastión de anarquistas y entre los años 1901 y 1907 se encadenan en la ciudad una serie de huelgas generales. El anarquismo encarnaba una respuesta a la violencia por parte del Estado y de los dueños de los medios de producción. Era la acción directa por medio de la huelga insurreccional y el sabotaje ante el abuso de los patrones y las sangrientas represiones.

El politólogo Ricardo Falcón comenta que el periódico *La Vanguardia* del 2 de noviembre de 1902, afirmaba que hasta entonces Rosario, había sido el ‘cuartel general’ y la influencia que el anarquismo ejercía en la ciudad se notaba desde que uno baja del tren. Así fue como se bautizó a la ciudad como la Barcelona argentina⁶. Esa comparación se refiere a que la ciudad europea se había convertido en la capital internacional del anarquismo, un fenómeno único de una gran ciudad, con su punto álgido por los años 30, donde los trabajadores asumieron el control de casi la totalidad de las fábricas y

⁶ Falcón, R. y Monserrat, M. A. *Trabajadores y política en Rosario. Anarquismo y Radicalismo (1900 - 1916)*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-006/444> (Última consulta: 01 de diciembre de 2022).

empresas. En este mismo sentido Falcón afirma que el movimiento del anarquismo local era mayor en comparación con Buenos Aires, y eso se explica por la más débil presencia socialista y por la inexistencia de una corriente Sindicalista Revolucionaria.

“Cuando en 1902, se produjo la primera huelga general nacional, Rosario ya tenía una tradición en ese sentido. [...] En 1896, se había producido una huelga general, local, la primera que tuvo lugar en el país y en un año antes, en 1901, otra a raíz de un conflicto en la Refinería de Azúcar y la consecuente muerte del obrero Budoslavich y finalmente una tercera a principios de ese mismo año”⁷.

Los anarquistas se preocuparon en la educación para denunciar los abusos y formar obreros en las ideas libertarias e igualitarias. Para eso crearon periódicos, bibliotecas, y grupos de teatros. Obreros, intelectuales, artistas, dramaturgos convivían en esa desigual capital de la pampa húmeda. Las historias personales de estos autores permiten reconstruir la historia de Rosario. Por ejemplo, la de José González Castillo. Gran letrista de tango, de sólida formación ideológica política, su trabajo cultural estuvo relacionado con las filodramáticas anarquistas de principios del siglo XIX. Por su militancia anarquista fue detenido y llevado a realizar trabajos forzados en el lago del Parque Independencia. Contar estas pequeñas anécdotas le permiten a uno entender la historia local y nacional a través de estos autores. Fue forzado, juntos a otros reclusos, a excavar a pico y pala el pozo del laguito y con la carretilla fueron armando “la montañita” del coqueto y parisino sector del parque.

⁷ Falcón, R. y Monserrat, Op. Cit.

Este escritor fue el referente de las filodramáticas anarquistas que florecieron a nivel nacional, y en Rosario particularmente. Sobre este punto, él mismo afirma que el teatro de Ibsen fue la más extraordinaria y fecunda de esas influencias para el teatro nacional. En sus estudios del teatro argentino, Beatriz Seibel resalta la importancia de esos emprendimientos culturales: “Los grupos filodramáticos anarquistas continúan sus actividades, mientras intelectuales criollos se integran en los numerosos conjuntos que se inician a partir de 1901 en ciudades como Rosario, Bahía Blanca, Mendoza”⁸.

Radicado en Buenos Aires, González Castillo interactúa en el mundo del arte como letrista de tango, dramaturgo y guionista de cine. En 1905, con una compañía integrada por panaderos de ideario anarquista, estrenó su primera obra, *Los rebeldes*. Luego, a lo largo de la primera década de ese siglo, se estrenaron *Del fango*, por la compañía de Pepe Podestá en el Teatro Apolo; y *Entre bueyes no hay cornadas*; *El retrato del pibe*; *Luigi*; *La telaraña*. Con estas obras, su nombre cobró un reconocimiento notable, entre los artistas y creadores de la época. También escribió los guiones de varias películas silentes, como *Nobleza gaucha* (1915), *Resaca* (1916) y *Juan sin ropa* (1919). Esta última película merece una mención especial, por la gran pericia del director francés Georges Benoît, de incorporar notables registros visuales de la realidad fílmica que documenta asambleas de obreros, escenas de masas de trabajadores y la represión policial. Si bien no es una película revolucionaria testimonia el clima en la Argentina, entre las masacres de

⁸ Seibel, B. *Antología de obras de teatro argentino, desde sus orígenes a la actualidad*. En Colección Historia Teatral. Tomo 7 (1902-1910). Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires, 2011

la Semana Roja de 1909 y la masacre de la Semana Trágica de 1919.

De su trabajo en el mundo cinematográfico destaca la película que se realizó sobre la base de una de sus letras de tango más reconocidas, *El organito de la tarde* (1925), dirigida por el prolífico cineasta José Agustín Ferreyra. Los 41 versos que componen la letra del tango *El organito de la tarde* le alcanzan a González Castillo para relatar el dolor que llevan dos personajes. El rengo que junto a su pata de palo arrastra la desdicha del abandono de su amada. Y el organillero que junto a su pesada vejez carga la ausencia de su hija. En cinco estrofas demuestra la agudeza de su sentido dramático. José González Castillo es un experimentado en el lenguaje dramático, y en particular el drama de tesis. Sus numerosas obras de teatro demuestran una clara preocupación para ilustrar situaciones y conflictos de personas víctimas de atropellos: homosexuales, travestis, madres solteras, víctimas de la prostitución, hijos extramatrimoniales, son algunos de los temas donde puso la lupa para cuestionar injusticias sociales, falta de derechos y abusos de autoridad.

Emma de la Barra. Literatura antisistémica

No hay nada más temible que una mujer con inteligencia, con imaginación y con humor, dijo Emma de la Barra, escritora nacida en el siglo XIX en Rosario (1861) y luego radicada en Buenos Aires. Emma de la Barra publica la novela *Stella* en 1905. Su escritura tiene potencia feminista. Su afilada pluma describe la sociedad pacata y machista, fundamentalmente la de la aristocracia porteña. Ubicándose en un lugar de contrapoder, una ideología disconforme con el orden social establecido. Su

libro es considerado por la crítica como la primera novela en donde se presenta a la mujer moderna del siglo XX, es decir, esa mujer inteligente e independiente. Tuvo un récord de lectores y su éxito se repitió en 1943 cuando su novela se adaptó al lenguaje cinematográfico.

La vida de Emma de la Barra es apasionante, nunca detuvo sus inquietudes intelectuales y sus obras de acción social. No sólo fundó La Cruz Roja Argentina, sino que además empeñó toda su fortuna en la construcción de un barrio obrero en la ciudad de La Plata. Pero la escritora emerge a partir de perder gran parte de su fortuna y quedar viuda en 1904. Emma de la Barra entra en un febril trabajo literario y escribe en un mes la novela *Stella*. Tuvo que usar un pseudónimo masculino para lograr publicar su primer libro. Por eso ese libro publicado en 1905 se hizo bajo el seudónimo de César Duayén. El misterio se revela tres años después. George Sand, Ellis Bell, George Eliot y César Duayén, entre otros de la literatura universal, están emparentados. Son mujeres que por cuestionamientos sociales debieron publicar con nombres masculinos. Emma explicará que eligió construir un seudónimo con el nombre César, que remite a la tradición imperial, y el apellido Duayén que sería la pronunciación francesa de “decano”. Con fina ironía había logrado construir un nombre para que nadie dude de su autoridad para hablar. En el estudio *Narrativa de mujeres argentinas* se lee la siguiente apreciación: “Antes de la publicación de esta novela, ninguna tuvo un personaje femenino que personificara a la ‘nueva mujer’: educada, inteligente, culta, responsable y, después de cumplir con

todas sus responsabilidades, independiente”⁹. Mientras las jovencitas frívolas coquetean con los millonarios del Jockey Club, Alex -la protagonista- representa a una mujer moderna. Esbelta, inteligente y noble con una actitud que con su sola presencia denuncia la cultura pacata y machista de la sociedad, y también al amor burgués teñido de hipocresía. En esa sociedad la estabilidad de un matrimonio se logra –en palabras de la autora– con una mujer “sin inteligencia, sin imaginación y sin humor”¹⁰.

En el estudio biográfico realizado por Lydia Pinkus se resaltan los rasgos autobiográficos presentes en la novela. Ana María y Alex, es decir la madre y la hermana de Stella, son el antes y el después de Emma de la Barra. Ana María es casada sin que se conozca su consentimiento, y además pierde su fortuna en una mala inversión. Alejandra –o Alex– es símbolo de independencia, audacia y sobre todo de inteligencia. Entre Ana María y Alex hay otro símbolo de mujer que representa la tullida Stella. Dice Pinkus que representa “... un período de transición, de duelo, de indefensión y nostalgia por el amparo perdido. Stella es un símbolo de la disfunción, ‘natural’, de la mujer. De lo que debe ser: modelo de abnegación, de resignación y prédica cristiana. Stella es la virtud pasiva que se recompensa con la seguridad. Stella es la dependencia contra la que lucha la protagonista”¹¹. Emma de la Barra seguirá escribiendo

⁹ Fletcher, L. *Apuntes sobre la narrativa de mujeres argentinas, 1900-1919*, Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/278/27800604.pdf> (Última consulta: 01 de diciembre de 2022).

¹⁰ De la Barra, E. (Duayen, César). *Stella*, Buena Vista. Buenos Aires, 2011.

¹¹ Pinkus, L. *¡El autor es una dama!: Stella, de Emma de la Barra*. Publicado en *Filología y Lingüística* XXVI (2): 89-93, 2000. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/issue/view/576>. (Última consulta: 01 de diciembre de 2022)

sobre la mujer en el marco de las costumbres de la sociedad argentina, después de *Stella*, publicará *Mecha Iturbe* y por último una novela por entrega para la revista Hogar llamada *Eleonora*. En la década del 40 el director de cine Benito Perojo filmó la versión cinematográfica con la actuación protagónica de Zully Moreno a quien el imponente personaje de Alejandra la llevará a lograr el punto máximo de estrellato de su carrera.

Alcides Greca. El poder del comité

Entre 1880 y 1890 la República Argentina se consolida como un país agroexportador, con un régimen político conservador. La ostentación y la opulencia de la elite gobernante crecían proporcionalmente a la pobreza y marginación del resto de la población. Atento a las presiones sociales, los conservadores acceden a la reforma electoral del sufragio universal masculino, secreto y obligatorio. La reforma estaba prevista como una forma de institucionalizar los reclamos. No estaba en los cálculos perder en manos del radicalismo. La Unión Cívica Radical preocupada por la cuestión social imanta voluntades, a través de la estrategia territorial de los comités partidarios distribuidos ampliamente. El radicalismo encontró en Santa Fe un fuerte arraigo y fue la primera provincia donde aseguró su triunfo.

Alcides Greca nació en la localidad de San Javier en 1889. En su temprana juventud se acercó a las ideas socialistas para luego abrazar las banderas enarboladas por el radicalismo. Formó parte de una familia numerosa, él y su hermano Alejandro se comprometerían con la política. Alcides y Alejandro Greca estudiaron en La Plata y, cuando regresaron a Santa Fe se sumaron a las filas del radicalismo. Con la reforma electoral el radicalismo

gana la primera prueba electoral en Santa Fe, con Manuel Menchaca gobernador y Ricardo Caballero vice, cuatro años antes de las elecciones que llevarían a Hipólito Yrigoyen a la primera presidencia. Caballero se destaca en sus arengas pro-laboristas. Sin duda ese discurso cautivó al dinámico movimiento obrero rosarino, en particular, y santafesino en general.

Entre los múltiples conflictos sociales cabe recordar la actitud denunciante de Alcides Greca a favor de los trabajadores en las fuertes masacres del 20 y 21 en el norte santafesino, con la participación de ejércitos privados a la orden de la compañía La Forestal. “Ante el levantamiento obrero en La Forestal, esa tropa mercenaria cometió inequidades que oscurecen las fechorías de los mismos cosacos...”, denunció Greca en 1923.

Alcides fue diputado provincial en dos períodos consecutivos entre 1912 y 1920, luego fue senador y diputado nacional, cuya reelección queda inconclusa por el golpe de Estado del año 30 que derrocó a Hipólito Yrigoyen. Su hermano, Alejandro Greca, en la década del 30 se sumó a FORJA y de allí al peronismo sin dejar de ser yrigoyenista. Durante el peronismo continuó su carrera política en el ámbito académico, en 1948 fue Decano de la Facultad de Derecho de la Universidad del Litoral y, en 1949, Vice-rector de la universidad. Alcides Greca fue político, abogado, periodista, escritor y cineasta.

En 1927 publica la novela *Viento norte*, que retoma el hilo documental de la sublevación indígena que retrató en el film *El último malón* (1918). El film posee una fuerte impronta documentalista. Los personajes centrales fueron protagonistas de los hechos narrados, por ejemplo, el cacique mocoví Mariano fue el líder del levantamiento

indígena ocurrido en 1904. Hay un interés de documentar los hechos mostrándolos en un contexto real, rehuyendo - en gran medida- de la artificialidad de los decorados o vestuarios. Constituyéndose en unos de los films más paradigmáticos de la cinematografía nacional para la discusión sobre la cuestión indígena. Este tema lo retomará en su próxima obra, esta vez literaria. La trama de Viento Norte está constituida con episodios verídicos y personajes tomados de la realidad, tal como aclara el autor en el comienzo de la novela, que retoma el hilo documental de la sublevación indígena que retrató en el film *El último malón* (1918).

Alcides Greca estructuró la novela entre las acciones del presente y pausas reflexivas del personaje central Almandos Montiel, joven médico recién llegado de Buenos Aires, que por momentos funciona como un alter ego de Greca, ya que personaje y autor comparten un compromiso político. Hay pasajes vibrantes de la novela, tanto en la narración de los hechos históricos protagonizados por los mocovíes, como las ironías que se permite el autor sobre el funcionamiento del sistema político. Greca tiene un excelente humor para describir esa astucia sin moral de los politiqueros -a partir del personaje de ficción Celedonio Godoy:

“Santa Fe contaba con dos recordman mundiales de permanencia en el agua: Pedro Candiotti, el famoso nadador que realizara la travesía Santa Fe -Campana, en ochenta y seis horas; y don Celedonio Godoy, el mejor pez conocido en las turbias aguas de la política”.

“El cacique blanco” se llama el capítulo que dedica Greca a desmenuzar los vicios de la política criolla, el “vizardismo”, sinónimo de mañas, ambiciones y

mezquindades. Esas prácticas corrompidas son presentadas a lo largo de la novela. Otro trabajo específico donde denuncia la corruptela política en trama literaria, es en su obra *Cuentos de comité* (1931), donde Greca repasa una serie de anécdotas corrosivas de las andanzas en sus campañas radicales.

Con la irrupción del orden constitucional en el año 30, Alcides Greca por su resistencia, fue arrestado en dos oportunidades y confinado a la cárcel de la isla Martín García. Volcará su experiencia de los varios meses privado de la libertad, junto a otros correligionarios, en el libro *Tras los alambrados de Martín García* (1934). Siguió escribiendo libros literarios, ensayos políticos y estudios jurídicos. Muere en la ciudad de Rosario en el año 1956.

Raúl Mende. El cine y la comunidad organizada

En 1930 se produjo el primer golpe de Estado del siglo XX. Los grupos de poder relacionados con el liberalismo oligárquico violentaron la historia institucional contemporánea. Desplazado el radicalismo del gobierno, se impuso una restauración conservadora que duró hasta el surgimiento del segundo movimiento de masas, el peronismo. En este período se profundizaron las características fundamentales de la sociedad de masas. La movilidad social fomentada por el yrigoyenismo se acrecienta con el peronismo. Los avances en materia laboral y la constitución del tiempo libre para el ocio recreativo, está en consonancia con el surgimiento y expansión de los medios masivos de comunicación, que tienen en el epicentro al cine.

No existió durante el peronismo “un cine peronista”, es decir que no hubo una ruptura conceptual o

modificación estética con respecto al cine que se venía haciendo desde los años 30 con la consolidación de los grandes estudios cinematográficos. Recién se verá en la próxima generación, los jóvenes de la década del 60, algunos planteos rupturistas que se plasmarán en directores como Leonardo Favio, Jorge Cedrón o grupos como Cine y liberación con Fernando 'Pino' Solanas, Octavio Getino, Nemesio Juárez, Gerardo Vallejo, Enrique Juárez.

Durante el primer y segundo gobierno peronista algunas películas conciben con el clima de época donde se destaca el abordaje de lo social, o el nuevo rol de la mujer a partir de derechos consagrados. Sobresalen las figuras de Hugo del Carril y Tita Merello como las más representativas de este período. En ese sentido se destacan producciones de gran calidad, como por ejemplo *Las aguas bajan turbias* (1952), un soberbio film que aborda la realidad social de los trabajadores del litoral, y varios de los films protagonizados por la actriz Tita Merello que representaba a esa nueva mujer que enfrentaba las imposiciones de una sociedad patriarcal, siempre personificando papeles protagónicos de mujeres que luchan desde un claro lugar de poder para ganarse su lugar.

También hay otros films que incorporaban torpes escenas propagandísticas. “¿No se dan cuenta de que están construyendo una nueva humanidad?”, dice el personaje de Julia, extasiada, en plena Ciudad Infantil Eva Perón, en el film *El Baldío* estrenado en 1952, dirigido por Carlos Rinaldi, y que recayó en José María Fernández Unsain el guión cinematográfico. Adaptación de la obra de teatro homónima. El elenco contó con grandes artistas como Olga Zubarry, Beba Bidart y Agustín Irusta. Un año antes se estrenó la obra teatral *El baldío*, firmada por

Jorge Mar, seudónimo de Raúl Mende, según consigna el historiador del teatro argentino Osvaldo Pellettieri.

Corría el año 1918 y en la localidad santafesina de Egusquiza, departamento Castellanos, nacía el hijo de un maestro rural y una catequista. Su nombre completo era Raúl Antonio von Mende, rebautizado por Eva Duarte simplemente como 'Mendé'. Fue seminarista, luego se recibió de médico en la Universidad Nacional de Córdoba. Tuvo desde el comienzo gran participación intelectual y política en el justicialismo. En 1942, como médico especializado en cardiología, se radicó en la ciudad de Esperanza, localidad donde pocos años después fue elegido intendente. Fue activista católico y militó en diferentes organizaciones. La influencia de la *Rerum Novarum* y los postulados del general Perón lo llevaron a abrazar intensamente la causa política y social.

En 1946, publica *Nuestra ciudad futura. Problemas de Esperanza, vistos a la luz de los planes quinquenal y trienal*. Y en 1947, asume como ministro de Bienestar y Seguridad Social de Santa Fe y, simultáneamente, publica un libro emblemático: *Doctrina Peronista del Estado*. En este libro, Raúl Mende decía: "Los odres son viejos. El vino es nuevo, pero tiene aroma y sabor añejos. Esta doctrina peronista es vino nuevo. Los odres –sentido cristiano, auténtico sentido cristiano, y por lo tanto social, y por lo tanto humanista– son viejos como el Cristianismo, que infunde su aroma y su sabor a la nueva concepción peronista"¹².

Rápidamente se ganó la confianza del presidente Perón y fue uno de los principales colaboradores en la redacción de los documentos más trascendentes. Por

¹² Mende, R. *Doctrina peronista*. Editorial Kraft. Buenos Aires, 1951.

ejemplo, en el discurso de Perón en la inauguración del Congreso Mundial de Filosofía en Mendoza cuya conferencia será publicada y difundida como *La comunidad organizada -esbozo filosófico-*. Años después será el director de la Escuela Superior Peronista. José Pablo Feinmann lo define lapidariamente como “un inefable del régimen”, y sostiene que ningún militante de los 70 habría podido leer a Mendé. En décadas posteriores, este viejo teórico del peronismo será visto como un tomista arcaico.

A finales de la década del 40, Raúl Mende escribe la obra teatral *El Baldío*. Es publicada en 1951 con el seudónimo Jorge Mar, en la Revista de la Universidad de Buenos Aires que dirigía el Padre Hernán Benítez – recordado sacerdote jesuita, asesor espiritual de Eva Perón—. En el momento de la publicación ocupaba el cargo de Ministro de Asuntos Técnicos, importante función donde recaía la misión de la formulación y aplicación del Primer Plan Quinquenal del gobierno Nacional. Ocupará esa función hasta que el golpe de Estado lo obliga a exiliarse. Luego de su retorno al país falleció en la localidad santafesina de Esperanza, en diciembre de 1963.

Hay una clara intención por parte del autor de representar en la obra *El Baldío* las transformaciones venturosas en materia social del gobierno de Perón. Dice Pelletieri: “En la obra se escenifica el recorrido espacial que iba desde la villa miseria al floreciente barrio obrero”¹³. En la obra se tematiza la tercera posición, afín a la política exterior peronista. Un tema caro para Mende que fue también autor del libro Tercera Posición,

¹³ Pelletieri, O. Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976). Editorial Galerna. Buenos aires, 2001.

publicado en 1948. Fue uno de los principales apóstoles de Perón en difundir que el justicialismo se oponía diametralmente tanto del colectivismo comunista como del individualismo capitalista.

El peronismo generó una movilidad social ascendente. Esto significó que amplios sectores de la sociedad aumenten su consumo tanto de bienes materiales como de bienes culturales. Varios artistas e intelectuales acercan sus apreciaciones para comprender la avalancha de cambios relacionados con la modernización, la industrialización, la sindicalización y, fundamentalmente, la irrupción de una cultura popular oficial que trajo aparejado el peronismo. Según la investigadora e historiadora de los medios de comunicación, Mirta Varela, el peronismo llevó adelante una estrategia comunicacional de promoción y control. Es decir que las principales características del mapa comunicacional durante el peronismo se libraban entre las tensiones generadas por el fomento de la industria cultural y el férreo control de contenidos.

Con respecto al teatro, durante el primer peronismo hay un puñado de obras con contenido propagandístico. La autora de *El costumbrismo en el Teatro Argentino*, Laura Mogliani ubica a la obra *El Baldío* dentro del concepto 'nativismo', una de las características del teatro entre los años 40 y mediados de los 50, entendido como la construcción y desarrollo cultural de los nativos para enfrentar a las imposiciones extranjerizantes. Dice Mogliani que "el peronismo no logró generar un arte nuevo, que se correspondiera con su estructura de sentimiento (como por ejemplo fue el muralismo para la revolución mexicana). En el teatro propició obras que reformulaban la poética de géneros tradicionales, como el

nativismo y el sainete”¹⁴. A la obra *El baldío* la incluye entre una variante de las obras nativistas que en su aspecto semántico comunicaban la visión justicialista

Contar la historia desde los intelectuales, desde los verdaderos productores artísticos, tomando como eje aquellos que han nacido o han vivido en la provincia de Santa Fe permite desarrollar otra mirada, una mirada histórica, regional y nacional, a partir de referentes muy cercanos a nuestra realidad geográfica. Es una forma de acercar la historia. No verlo como algo que sucedió a lo lejos, sino por personas que han transitado las mismas calles que transitamos nosotros. En sus obras literarias y artísticas se vuelcan voces con resonancias. Discusiones expansivas. Son nacionalistas, anarquistas, feministas, peronistas, que escriben y sus ideas se proyectan en la gran pantalla del cine. Sus libros son historias vivientes que se despliegan en las salas de cine. Las historias conversan con cada espectador. La sala de cine se transforma en un ágora, un teatro de las ideas, donde el espectador ve, observa, piensa, interpreta, reconoce y se reconoce en una corriente de pensamiento inmerso en un clima de época.

Asomarse a las profundidades de esa prolífica y compleja relación, permite reflexionar sobre las tensiones en la construcción de una identidad cultural política. Esos

¹⁴ Mogliani, L. *El Costumbrismo en el Teatro Argentino*. Tesis doctoral presentada ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), 2006. Disponible en el repositorio virtual de dicha institución: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/1866/uba_ffyl_t_2006_828756_v2.pdf?sequence=2&isAllowed=y (Última consulta: 01 de diciembre de 2022).

libros y esas pantallas fueron el encuadre de una realidad que proyecta nuestra sociedad.


Bibliografía

- Ballan, P. *Cien años de cine y literatura santafesina*, UNR Editora, Rosario, 2018.
- Caneto, G., *Historia de los primeros años del cine en la Argentina. 1895- 1910*, Editorial Fundación Cinemateca Argentina, Buenos Aires, 1996.
- D'Anna, E., *La literatura de Rosario: el siglo XIX*, Ed. Fundación Ross, Rosario, 1989.
- De la Barra, E., (Duayen, César), *Stella*, Editorial Buena Vista, Buenos Aires, 2011.
- Falcón, R., *Izquierdas, régimen político, cuestión étnica y cuestión social en Argentina (1890-1912)*, Estudios Sociales, 40(1), 193-221. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/es.v40i1.2678> (Última consulta: 30 de noviembre de 2022).
- Falcón, R. y Monserrat, M. A. *Trabajadores y política en Rosario. Anarquismo y Radicalismo (1900 - 1916)*. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-006/444> (Última consulta: 01 de diciembre de 2022).
- Feinmann, J.P., *Peronismo. Filosofía política de una persistencia argentina*, Editorial Planeta, Buenos Aires, 2011.
- Fletcher, L., *Narrativa de mujeres argentinas: bibliografía de los siglos XIX y XX*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 2007.
- González, H., *Restos Pampeanos*, Editorial Colihue, Buenos Aires, 1999.
- Gorodischer, A., *La cámara oscura*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2009.
- Guiamet, R., *Cine silente vs. cine mudo: el primitivo cine gauchesco santafesino*, Editorial Ciudad Gótica, Rosario, 2012.
- Koss, N., *Las innovaciones teatrales de José González Castillo*, Revista del CCC, N° 12, Buenos Aires, Mayo/Agosto de 2011.

- Maturana, J., *Apuntes para la historia. Sobre Enrique García Velloso*, Revista Bambalinas, Año II, Nº 46, Buenos Aires, 22 de febrero de 1919.
- Mogliani, L., *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*, Buenos Aires, 1999.
- Piglia, R., *Crítica y Ficción*, Editorial Debolsillo, Buenos Aires, 2014.
- Schumann, P.B., *Historia del cine latinoamericano*, Editorial Legasa, 1987.
- Wast, H., *Obras Completas*, Ediciones FAX, Madrid, 1956.

Filmografía

- *El baldío* (1952), dirigida por Carlos Rinaldi. Guión de José María Fernández Unsain, basado en la obra teatral homónima de Raúl Mende.
- *El camino de las llamas* (1942), dirigida por Mario Soffici. Guión de Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi, basado en la novela homónima de Hugo Wast.
- *El organito de la tarde* (1925), dirigida y guionada por José Agustín Ferreyra. Basado en el tango homónimo de José González Castillo.
- *Flor de durazno* (1917), dirigida por Francisco Defilippis Novoa. Guión de Hugo Wast, basado en su novela homónima.
- *Flor de durazno* (1945), dirigida y guionada por Miguel Zacarías. Film mexicano, basado en la novela homónima de Hugo Wast.
- *La cámara oscura* (2007), dirigida por María Victoria Menis. Guión de Alejandro Fernández Murray y María Victoria Menis, basado en el cuento homónimo de Angélica Gorodischer
- *La casa de los cuervos* (1922), realizada por Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, basado en la novela homónima de Hugo Wast.
- *La casa de los cuervos* (1941), dirigida por Carlos Borcosque. Guión de Hugo Wast, basado en su novela homónima.
- *La que no perdonó* (1938), dirigida por José Agustín Ferreyra. Guión de José Agustín Ferreyra y Pablo Suero, basado en la novela homónima de Hugo Wast.

- 
- *Stella* (1943), dirigida por Benito Perojo. Guión de Benito Perojo y Pedro E. Pico, basado en la novela homónima de César Duayén, seudónimo de Emma de la Barra.
 - *Valle negro* (1943), dirigida por Carlos Borcosque. Guión de Jack Hall y Carlos Borcosque, basado en novela homónima de Hugo Wast.

Neoliberalismo y el Nuevo Cine Argentino con su ofensiva sensible

Cecilia Macarena Pelliza

El presente artículo parte de la hipótesis de que las producciones del Nuevo Cine Argentino lograron mayoritariamente visibilizar las transformaciones subjetivas producto de la embestida neoliberal de finales de siglo XX en Argentina, convirtiéndose en una clínica de lo social. En este sentido se realiza un breve contexto de la situación económica, social y política de la década del '90 –década de surgimiento del fenómeno a analizar-, se describe su emergencia en el marco de la lógica hegemónica de aquellos años, se analiza su respuesta, para finalmente, pensar la noción de desamparo desde la cual el Nuevo Cine Argentino planteó su ofensiva sensible ante la embestida neoliberal.

Breve contextualización

Para hablar del surgimiento del Nuevo Cine Argentino tenemos que remontarnos unas décadas más atrás, en donde emergen las lógicas que se cristalizarían en los '90 y de las cuales este movimiento expresivo sería refractario. Podemos empezar mencionando que durante

la última dictadura militar el costo de una entrada al cine había aumentado lo suficiente para expulsar de las salas a los sectores populares. Gentino detalla que en 1976 una entrada estaba alrededor de treinta centavos de dólar y en 1980 había escalado hasta los cinco dólares. Esto tuvo sus claras consecuencias en la difusión de las películas¹⁵. Ya en la década de los '90 la mayor parte de las salas del interior y de los barrios de las grandes ciudades comenzaron a cerrar y el parque exhibidor se acomodó así a las necesidades comerciales de la producción norteamericana, reduciendo al mínimo las posibilidades del cine argentino para funcionar en su propio mercado¹⁶. En este desierto surgió el Nuevo Cine Argentino.

Esta eyección de los sectores populares responde, entre otras cosas, a la emergencia de una crisis económica cuyo signo más visible fue una hiperinflación sin precedentes en la historia argentina, cercana al 5000% anual. Esta crisis puede ser leída como el agotamiento definitivo del modelo de industrialización sustitutiva, caracterizado por una fuerte intervención del Estado en la economía. La hiperinflación fue provocada, entre otros factores, por la imposibilidad fiscal del Estado de hacer frente a las demandas de los grupos económicos concentrados y de los acreedores del Estado (surgidos como grupos de presión durante la última dictadura militar y consolidados a lo largo de los años 80). Al asumir como presidente Carlos Menem, comienza a aplicar una serie de medidas de neto corte neoliberal que terminarían definitivamente con el modelo de industrialización

¹⁵ Gentino, O., *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Editorial Ciccus, 2005.

¹⁶ Peña, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos – Fundación Osde, 2012.

sustitutiva, consolidando la transición hacia un nuevo modelo de acumulación, de "valorización financiera", cuyo patrón de desarrollo está basado en las señales del mercado y en la entrada de capitales financieros externos en forma de inversiones privadas y créditos¹⁷. Se pasa entonces de un modelo con fuerte injerencia estatal en la economía y predominio del mercado interno, a otro caracterizado por la apertura comercial y financiera, la desregulación de los mercados, la desvinculación del Estado en procesos de producción y regulación económica, con la privatización de empresas estatales y servicios públicos (muchos de los cuales fueron entregados en condiciones oligopólicas, ante la urgente necesidad de financiamiento). Todo esto apuntaba a priorizar la estabilidad macroeconómica con déficit fiscal e inflación controlados, y la estabilidad del tipo de cambio con la instauración a partir de 1991 del régimen de Convertibilidad, que fijaba la paridad entre peso y dólar, pudiendo sólo emitir pesos ante el respaldo de idéntica masa de dólares. Estas medidas, si bien permitieron retomar el crecimiento económico, al menos hasta 1998, no lograron eliminar las crisis cíclicas. De hecho, la apertura comercial y financiera y la renuncia a la adecuación del tipo de cambio hicieron al país muy dependiente de las condiciones externas de mercado. Pero, fundamentalmente, este nuevo modelo trae aparejada una decadencia en la estructura social. La existencia de indicadores desfavorables como desigualdad en los ingresos, pobreza o desempleo, que en el modelo de industrialización sustitutiva se asociaban a situaciones de crisis, y, por lo tanto, transitorias, se transformaron en inherentes a la estructura del nuevo

¹⁷ Aronskind, R., *La hiperinflación de 1989: radiografía del país posdictatorial*, Revista *Espoiler*, 16 de marzo de 2019.

modelo. De ahora en más, se podrá apreciar cómo incluso durante períodos de crecimiento económico, el desempleo, la inequidad en los ingresos y la pobreza, se mantienen muy altos.

La producción cinematográfica no escapaba a esta lógica de achique de la industria nacional. Según cuenta Martín Rejtman, uno de los directores de la época que aquí se analiza, la producción fílmica de principio de los '90 fue una de las más bajas de la historia del cine argentino. Hubo entre 70 y 75 películas producidas desde 1989 hasta 1994 inclusive. Un promedio de 12 a 14 films anuales, frente al promedio histórico de más de 30 títulos por año, que hoy supera ampliamente los cien¹⁸.

En 1994 una nueva ley de cine intenta brindar herramientas para revertir esta situación, pero las ilusiones iniciales que el proyecto despertó en la actividad cinematográfica nacional, sucumbieron ante el peso de la realidad. La nueva ley de cine cambió la denominación del Instituto Nacional de Cine por Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) haciéndose cargo de los nuevos formatos que empezaban a surgir y restituyó el fondo de fomento al agregar, al porcentaje de lo recaudado en salas, aportes proporcionales impuestos a la exhibición cinematográfica en televisión y video. Sin embargo, este aporte fue destinado a subsidiar producciones de los mismos aportantes sin ninguna responsabilidad cultural con ese Estado que los subsidió. “Con impecable lógica menemista, la gestión de Mahárbiz -Julio Mahaárbiz fue designado al frente del INCAA en 1995- se ocupó de beneficiar a quienes menos lo

¹⁸ Rejtman, M., *Rapado - Silvia Prieto - Los Guantes Mágicos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

necesitaban, que en el período fueron las flamantes corporaciones multimediáticas”¹⁹.

A su vez, el menemismo definió su política económica basada en la supuesta paridad cambiaria “un peso-un dólar” que en pocos años resultó ruinosa, pero paradójicamente benefició a la actividad cinematográfica, cuyos insumos principales se pagan en dólares. Lo mismo sucedió con el negocio de la distribución, que multiplicó estrenos de producciones independientes o de cinematografías periféricas. En este contexto, finalmente “la renovación llegó, pero, como en la década de 1960, no se produjo gracias a la prosperidad de la seudoindustria ni a las políticas aplicadas por el INCAA, sino, a pesar de ambas. Los factores determinantes que la explican fueron esencialmente tres: 1) la multiplicación de carreras terciarias, públicas y privadas, relacionadas con lo audiovisual; 2) la revolución digital, que a lo largo de la década redujo sustancialmente costo de las principales herramientas de producción, y 3) la falta de representación de toda una generación en el cine argentino de entonces”²⁰.

La burbuja económica menemista permitió también la aparición regular de varias revistas de cine simultáneas, que alentaron esas evoluciones con mayor o menor optimismo. Son estas mismas publicaciones las que empiezan a preguntarse por la existencia de un nuevo cine argentino y las que juegan un papel fundamental en la difusión de este fenómeno, no sólo a través de la prensa escrita, gran difusora de ensayos, debates y críticas sobre

¹⁹ Peña, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos – Fundación Osde, 2012. (p.226).

²⁰ Peña, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos – Fundación Osde, 2012. (p.226).

las películas de este nuevo circuito que se empezaba a formar, sino también a través de la organización de festivales que se transformaron en referentes de la nueva ola de la cinematografía nacional. Estos festivales son tomados por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires que en abril de 1999 lanza el BAFICI, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, evento referente del sector hasta el día de la fecha. Es justamente ahí que aparece *Mundo Grúa*, de Pablo Trappero, haciéndose ganadora de la primera competencia.

Condicionado por el neoliberalismo y la profunda crisis que este dejó hacia comienzos del nuevo milenio surge el Nuevo Cine Argentino. Dos escenas del cine nacional filmadas poco antes del estallido social y financiero de 2001 en Argentina llamaron la atención de la crítica por su carácter premonitorio de la revuelta que se viviría unos meses después. Una es el saqueo y posterior quema de un supermercado por una muchedumbre desesperada de pobres urbanos en el corto *Ojos de fuego*, de Jorge Gaggero (1996) -uno de los cortos de *Historias Breves*-; la segunda es la protesta de un grupo de clientes furiosos golpeando las puertas de un banco en *Nueve Reinas*, de Fabián Bielinsky (2000). Según Jens Anderman, “si, de acuerdo con la lectura aceptada, el cine podía predecir lo que estaba por venir, fue porque él mismo estaba expuesto al infierno social y económico que tomó como su tema principal”²¹.

Films como *Pizza, birra y faso* (1998), de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trappero, *La Ciénega* (2000), de Lucrecia Martel, por nombrar algunas de las más representativas de la primera etapa del fenómeno, muestran los cambios en las

²¹ Andermann, J., *Nuevo Cine Argentino*, CABA, Paidós, 2015. (p.11)

identidades colectivas durante la década del '90. Como ha destacado Gonzalo Aguilar (2006), lo que estaba en juego con este nuevo cine no eran tanto las cuestiones estéticas o temáticas, sino reconocer que “si bien es cierto que hay profundas diferencias de poéticas en el nuevo cine, desde otra perspectiva es absolutamente justificado señalar que, con las películas de los últimos años, se constituyó un nuevo régimen creativo que puede denominarse, sin vacilaciones, *Nuevo Cine Argentino*”²².

La embestida neoliberal

En ese contexto surge el Nuevo Cine Argentino. Imbuido por una crisis que, como toda crisis, no se agota en el plano económico sino que ramifica sus efectos en distintas capas de lo social. Durante la década del '90 se profundizan en Argentina una serie de transformaciones estructurales bajo la lógica neoliberal que modifican el tramado productivo, económico, cultural y subjetivo del país²³. Esta serie de modificaciones no siguen un orden específico, sino que se van coproduciendo, simultáneamente y apalancándose las unas en las otras. Para pensar la embestida que el neoliberalismo ejerció sobre la subjetividad resulta reveladora la noción de agenciamiento propuesta por Gilles Deleuze, en tanto ordenamiento -social, político, económico, cultural y

²² Aguilar, G., *Otros Mundos*, Buenos Aires, 2006 (p.14) Gonzalo Aguilar escribe esto siendo contemporáneo al fenómeno, por eso la utilización del tiempo presente. A más de quince años de la primera edición de este libro, el cine nacional se encuentra en otro momento que no es objeto de análisis en el presente artículo.

²³ Prestifilippo, A., & Wegelin, L., “El neoliberalismo como trama ideológica en la Argentina reciente” en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 21, núm. 74, 2016. Universidad del Zulia.

subjetivo- que pone a los agentes –no sólo sujetos, sino también instituciones, Estados, mercados, valores- a producir una lógica determinada y reproducirla. La palabra proviene del verbo latino *agis* que significa hacer y, efectivamente, la noción de agenciamiento está ligada a una pragmática: se trata de agentes puestos a un hacer mundo y sostenerlo²⁴. El neoliberalismo impregna cada uno de los estamentos que cofuncionan para la producción de modos de vida. También, siguiendo a Michel Foucault, nos sirve pensar esta serie de transformaciones bajo la noción de dispositivo, en tanto disposición de mecanismos o artificios organizados para acometer una acción²⁵. Se suele caer en el error de pensar que el panóptico, la arquitectura carcelaria ideada por el filósofo utilitarista Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII, es lo que Foucault piensa como dispositivo y no lo que bien describió como panoptismo. Una cárcel no es un dispositivo en sí mismo, sino sólo una tecnología del poder vigente. El dispositivo es el panoptismo, es decir, las condiciones que hacen posible la emergencia de esta tecnología. Esto es: el conjunto de saberes que determinarán qué es lo que debe estar adentro y qué afuera, las fuerzas que hagan efectivo el encierro; y las subjetividades que se construyan en ese adentro y ese afuera de la cárcel, que lo acepten, que lo afiancen. Tres tipos de líneas: saber, poder y subjetivación cofuncionando y que encuentran, siguiendo con el ejemplo elaborado por Foucault, una realidad material en esta arquitectura carcelaria. Estas tres instancias no poseen contornos definitivos, sino que se relacionan unas

²⁴ Deleuze, G. & Guattari, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988.

²⁵ Foucault, M., “*El juego de Michel Foucault*” en *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1991.

con otras. Una relación de cofuncionamiento entre elementos heterogéneos²⁶.

Desde estas perspectivas sociofilosóficas se pueden analizar las transformaciones subjetivas que se dan en los '90 en el país. ¿Qué sujetos se co-construyeron a la par de las transformaciones en el sistema productivo y en la economía de mercado? ¿Cuáles fueron los efectos sobre la subjetividad de esta embestida neoliberal? Diego Sztulwark afirma que el héroe neoliberal ya no es el hombre de Estado sino el empresario; en este sentido, lo neoliberal se concibe como una fase de la acumulación del capital que se basa en su estrecha relación con los modos de vida, en la que no se produce capital sin crear subjetividad²⁷. En esta línea, y tomando a Maurizio Lazzaratto, sostiene que en el capitalismo contemporáneo las empresas no producen sólo mercancías, sino también el mundo en que esas mercancías funcionan como realización del deseo. Agrego a esta afirmación otra cita del mismo libro que Sztulwark menciona: “En las sociedades de control, la finalidad no es más sustraer, como en las sociedades de soberanía, ni combinar y aumentar la potencia de las fuerzas, como en las sociedades disciplinarias. En las sociedades de control, el problema es efectuar mundos”²⁸. Ignacio Lewkowicz analiza particularmente este pasaje subjetivo en la Argentina, en su libro *Pensar sin Estado* (2004), y pone como momento de cristalización de estas nuevas

²⁶ Deleuze, G., “*Que es un dispositivo*”, en Michel Foucault filósofo. Barcelona, Gedisa, 1995.

²⁷ Sztulwark, D., *La ofensiva sensible: neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*, CABA, Caja Negra, 2019.

²⁸ Lazzaratto, M., *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2006. (pág.109)

subjetividades la reforma constitucional de 1994 en la que, por primera vez, bajo el artículo 42 sobre nuevos derechos y garantías se otorga rango constitucional a los derechos del consumidor: En el fundamento de nuestro contrato no hay solo ciudadanos, también hay consumidores²⁹.

Es necesario remarcar que las reformas estructurales neoliberales que aterrizan en Argentina no son ajenas al contexto de la política internacional. Lejos de ser una rara avis en el mapa mundial, forman parte de una serie de ordenamientos políticos y económicos implementados tras el Consenso de Washington. Meses después de que este se produzca, Francis Fukuyama, anunciaba, ante la caída del Muro de Berlín y el final de la Guerra Fría, el fin de la historia entendida como lucha de ideologías. Según esta mirada, a partir de ese momento el mundo se encaminaba hacia un consenso neoliberal sin contradicciones ideológicas en el que todo era posible³⁰. Es en el mismo año de esta publicación que Deleuze escribe *El agotado* (1992), pero no es la historia lo que ha llegado a su fin según su planteo. Lo que se intenta agotar en este discurso post-historicista es la imposibilidad, plantea el filósofo. Proliferan los discursos satisfechos con la muerte de las utopías, acompañados por la ilusión de posibilidad de toda alternativa dentro de la nueva economía de mercado. Ante la posibilidad de todo, el agotamiento es justamente el de lo imposible. ¿Cómo algo sería imposible en un mundo sin contradicciones ideológicas? ¿Cómo algo sería imposible en el mundo en el que todo es posible? Lo imposible como esa legibilidad

²⁹ Lewkowicz, I., *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

³⁰ Fukuyama, F., *El fin de la historia y el último hombre*, Estados Unidos, Free Press, 1992.

que falta, que hace ver insoportable el mundo tal como se lo conoce y abre una nueva producción deseante, queda clausurado. Esta es la lectura de Jun Fujita Hirose, quien afirma que este ‘fin de la historia’ encierra en verdad una clausura violenta que viene a embestir las subjetividades para enmarcarlas en la nueva lógica neoliberal³¹:

*“Nunca más tendrán que temer frente a esa imposibilidad de la revolución que ustedes mismos han creado, pues de aquí en adelante estarán por siempre al interior de un espacio-tiempo puramente centrado sobre la economía de mercado capitalista y la política liberal democrática; en el mundo, liberado o purificado así finalmente de todas sus viejas imposibilidades, no les quedan más que posibilidades, todo es posible de aquí en adelante, ya no hay imposible; sí, se trata efectivamente de un fin, pero no en absoluto el de lo posible; es lo imposible lo que toca su fin, su agotamiento o su expiración...”*³².

Siguiendo a estos autores los nuevos sujetos de la historia serían consumidores, agotados, vaciados de utopías, de ideales revolucionarios, y sin embargo con todo por hacer. En sintonía con este planteo, Byung Chul Han afirma que la sociedad del siglo XXI ya no es una sociedad disciplinaria, sino una sociedad de logros. Los habitantes del nuevo siglo ya no son *sujetos de obediencia* sino *sujetos de logro*, devenidos en empresarios de sí mismos en busca del éxito neoliberal. La explotación se internaliza y ahora es auto-explotación, auto-optimización.

³¹ Fujita Hirose, J., Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias. Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.

³² Ídem. (pág.75)

El sujeto se explota a sí mismo creyendo que se está realizando.

“Tras el espejismo de la libertad se esconde el dominio neoliberal. El dominio se consume en el momento en que coincide con la libertad. Esta sensación de libertad resulta fatídica en la medida en que vuelve imposible toda resistencia, toda revolución”³³.

Así las cosas, cuando el sujeto se agote de esta carrera, no pondrá en tela de juicio al sistema, sino a él mismo. Internalizada la dominación, también se internaliza la culpa por no haber logrado lo que en el sistema neoliberal se esperaba de él. El nuevo espacio-tiempo, en el que todo es posible, no produce revolucionarios, sino, sujetos depresivos, cansados.

La ofensiva sensible del Nuevo Cine Argentino

El Nuevo Cine Argentino nace atravesado por este nuevo agenciamiento mundial y mostrará las subjetividades propias de este espacio tiempo. Ya no intentará desentramar una verdad -como lo intentaron las producciones de la década del '80, inmediatamente anteriores a este movimiento, tratando de entender el horror reciente³⁴- sino que se presentará como un paño liso en el que se inscribe de manera testimonial las huellas de un presente en el que el pasado dictatorial se aleja al mismo tiempo que avanza una embestida neoliberal³⁵. Un

³³ Han, B.C., *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder Editorial, 2017. (p.64).

³⁴ Amado, A., *La imagen justa, Cine argentino y política (1980 – 2007)*. Buenos Aires, Editorial Colihue, 2009.

³⁵ Andermann, J., *Nuevo Cine Argentino*, CABA, Paidós, 2015.

presente atravesado por una lógica de la posibilidad que aplasta el tiempo, la historia y las singularidades en un *capitalismo mundial integrado*³⁶. Ya no se buscará una imagen justa, sino captar justo una imagen. Son dos modos distintos de tratamiento de la imagen, mientras una busca la verdad, la segunda crea una nueva visibilidad³⁷. Frente a la posibilidad de todo, el Nuevo Cine Argentino busca crear *Otros mundos* (2006), como titula Gonzalo Aguilar³⁸ su libro en el que indaga las producciones de esta época, referencia ineludible para el estudio de este fenómeno.

*¿Qué pasa cuando los mundos se esfuman se enfrían o sencillamente desaparecen? ¿Cómo reconocer los otros mundos que comienzan a anunciarse, no menos intensos pero sin duda de contornos no tan precisos? [...] Al profundo viraje en la historia de nuestras vidas que significó el gobierno peronista de esos años se le sumaban una serie de transformaciones globales (políticas, económicas, tecnológicas) que afectaban el mundo del trabajo, la esfera pública y también la vida íntima y privada. Estos cambios no eran abstractos, sino que llegaban a conmover los pilares de las costumbres y de la vida cotidiana*³⁹.

³⁶ (CMI) Expresión acuñada por primera vez por Gilles Deleuze y Felix Guattari presente en varios de sus libros, tanto los escritos en conjuntos como de manera individual, utilizado para hacer referencia al momento actual del capitalismo financiero mundializado.

³⁷ Deleuze, G., *Cine III. Verdad y tiempo: potencias de lo falso*, CABA, Editorial Cactus, 2018.

³⁸ Aguilar, G., *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.

³⁹ Aguilar, G., *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.

Deleuze, plantea que el problema común de las artes no es reproducir o crear formas, sino captar fuerzas. No es hacer lo visible, sino hacer visible, tomando la célebre fórmula del pintor Paul Klee⁴⁰. Este hacer visible parte de la necesidad de mostrar lo que se oculta en una época y también lo que tiene de intolerable, las fuerzas en pugna. En este sentido el arte, es entendido como una clínica de lo social, en tanto devela el tramado subjetivo, sus ataduras, opresiones y potencias, y al hacerlo presenta una salud⁴¹.

Deleuze encontró en el arte, y particularmente en el cine, un aliado del pensamiento. En sus estudios sobre cine plantea que al tratarse el cine de un arte industrial, pone en juego como ningún otro el dinero. El cine como arte vive en una relación directa, en una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, expresa. Esta conspiración es la del dinero. Lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero⁴². El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, plantea Deleuze y de este modo establece una relación constitutiva entre las películas que se están haciendo y el dinero. En este sentido el cine se convierte él mismo en un dispositivo de visibilización de una lógica imperante. Sin embargo, el cine brinda una posibilidad de fuga. Siguiendo los estudios de Deleuze, Fujita Hirose plantea que el pasaje del cine clásico al cine moderno, se da justamente cuando el montaje deja de tener una

⁴⁰ Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Editorial Arena, 2002.

⁴¹ Deleuze, G., *Crítica y clínica*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.

⁴² Deleuze, G., *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986. (P.108)

primacía en el film y las imágenes se abren a una indeterminación. Dejan de estar determinadas por la lógica del relato, por la acción en la trama, y proliferan los signos. Ya no somos embestidos por una linealidad de acciones y reacciones que configurarán una historia, sino que se instala una democracia de signos en donde no deja de existir el montaje, el relato, pero se presentan además toda otra variedad de signos sonoros y visuales puestos a producir sentido, no a reproducir. Un sentido que falta, un devenir revolucionario de las imágenes, que develan una pugna de fuerzas y al hacerlo presentan una crítica y una clínica de lo social⁴³.

El Nuevo Cine Argentino instauró en el estado de cosas una nueva legibilidad y si entendemos que se posiciona dentro de lo que Deleuze caracteriza como cine moderno es, justamente, en tanto se constituyó como un fenómeno de videncia en el cual una sociedad pudo apreciar lo que tenía de intolerable. El mundo se apareció en las producciones de estos jóvenes realizadores como una mala película, intolerable, saturado de clichés. Este es el esfuerzo moderno, encontrar, hacer ver lo que una época tiene de intolerable, de imposible. A la fórmula 'pizza con champagne', ilustradora de la cultura neoliberal que se impone en los '90 en la Argentina, el cine responderá con *Piza, birra y faso* (1995), mostrando justamente lo intolerable de la década.

En este punto es que el Nuevo Cine Argentino se conecta con la propuesta del *cinema novo*, un cine rupturista, políticamente radicalizado y formalmente experimental, surgido en Brasil a mediados del siglo XX

⁴³ Fujita Hirose, J., *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.

en abierto enfrentamiento a la colonización estética de Hollywood. Glauber Rocha, uno de sus máximos representantes y uno de los más importantes directores del cine latinoamericano, describía de este modo lo que fue la propuesta estética del cinema novo:

“El hambre latino, por eso, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del cinema novo frente al cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre [...]. El cinema novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos la que identificó al cinema novo con el miserabilismo tan condenado por el gobierno, por la crítica al servicio de los intereses nacionales, por los productores y por el público -este último no soportando las imágenes de la propia miseria. Este miserabilismo se opone a la tendencia de lo digestivo: películas de gente rica, en casas bonitas, andando en automóviles de lujo; películas alegres, cómicas, rápidas, sin mensaje, de objetivos puramente industriales”⁴⁴.

La respuesta al hambre del *cinema novo* fue la violencia de sus imágenes, pero no una violencia sensacionalista, sino una violencia que apela a la

⁴⁴ Rocha, G., *La revolución es una eztétyka. Por un cine tropicalista*, Buenos Aires, Caja Negra, 2011. (p.31-32)

sensación. Esta distinción la realiza también Deleuze al plantear dos sentidos muy diferentes de violencia. Cuando se habla de la violencia de las imágenes del *cinema novo* en palabra de sus propios directores, o, también, la violencia de las imágenes del Nuevo Cine Argentino, nada tienen que ver con lo sensacional, el cliché (cortes, sangre, explosiones). “A la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación. Esta se funde con una acción directa sobre el sistema nervioso, los niveles por los que pasa, los dominios que atraviesa: siendo Figura, no le debe nada a la naturaleza de un objeto figurado”⁴⁵. De este modo la sensación se opone a lo sensacional, y es con esta marcación que se puede hablar de dos violencias, la de la sensación y la del espectáculo. Para acceder a la primera hay que, necesariamente, renunciar a la segunda.

El Nuevo Cine Argentino propuso, ante la espectacularización de la vida que se imponía en la sociedad neoliberal de los años '90, otra violencia, una violencia de la sensación. Tanto el movimiento surgido en el Brasil tropical de los '60 como el Nuevo Cine Argentino dan respuesta a una pregunta, cada cual en su tiempo y espacio y a su modo, que es la siguiente: ¿Cómo inventar un cine en un contexto de subdesarrollo económico y de colonialidad cultural? Frente al aspiracional de CEO, de gente bella, rubia, tomando champagne, el Nuevo Cine Argentino mostró a pibes a la deriva, vagabundeando por los barrios nunca vistos de Buenos Aires, buscando ‘salvarse’ con las opciones que el mismo sistema les ofrecía, sobreviviendo en una trama en la vivir estaba reservado para pocos. Independientemente del sector

⁴⁵ Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Editorial Arena, 2002. (p.45)

social al que se refiera, lo que hizo el Nuevo Cine Argentino es mostrar la captura de las fuerzas vitales por parte del neoliberalismo.

La embestida neoliberal que se produce en los años '90 se dirige no sólo a configurar un capitalismo financiero, sino también a configurar las subjetividades que habitarán en él. Mecanismos de subjetivación que apuntaron a la captura del deseo y de la fuerza vital. Esto es lo que mostró el Nuevo Cine Argentino. Pero para que esta expresión sea posible, fue necesario primero que los realizadores organizaran ellos mismos sus propios encuentros. Encuentros que huyeron de la lógica neoliberal bajo la cual se pretendía instalar todo tipo de producción y la cinematográfica no era la excepción. Quizás sea justamente en función de esta organización de los encuentros que fue posible la expresión del Nuevo Cine Argentino. Ante la asfixia que se imponía en el medio, un grupo de jóvenes decidieron hacer de ella su materia prima. Porque estos esfuerzos de visibilización, de creación, no son posibles en soledad, sino a través de alianzas. Ante la saturación de clichés, los jóvenes realizadores organizaron sus encuentros para que el deseo emerja⁴⁶. El conatus, el aumento de la potencia de actuar, sólo resulta bien en la medida en que es redoblado por otro esfuerzo, a saber, el de denegar los clichés que plagan la pantalla y encontrar los modos bajo los cuales otra creación sea posible. Esta es la tarea que intuitivamente emprendió la camada de realizadores que dio vida al Nuevo Cine Argentino.

Organizar los encuentros, encontrar los modos que componen con lo que se quiere hacer, aún en

⁴⁶ Deleuze, G., *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2003.

circunstancias adversas, fundamentalmente en circunstancias adversas, habla de un instinto de salud a la manera nietzschana. “Los períodos de convulsión son siempre los más difíciles de vivir, pero es en estos momentos que la vida grita más alto y despierta a aquellos que todavía no sucumbieron íntegramente a la condición de zombies”⁴⁷. Cuando Nietzsche habla del instinto de salud se refiere justamente a un instinto de defensa y ataque por el cual uno liquida todo lo que hiera. El organizar los encuentros que potencien la vida, que compongan con aquello que se quiere hacer, que se está llamado a hacer, en estos períodos de crisis es este gritar más alto de la vida. La gran salud es entonces una salud que no sólo se posee, sino que además se conquista y tiene que conquistarse continuamente, pues una y otra vez se la entrega.

Deleuze habla de la literatura y de cualquier creación artística como de una salud, de una gran salud. Y del creador como un médico, de sí mismo y del mundo. Un exorcista de los clichés que pueblan el mundo y ahogan la potencia vital. Saca de este modo la creación artística del plano individual y la inscribe en un tramado político, económico y social. Una creación micropolítica y clínica que apela a una transformación de la sensibilidad y de la representación, inventando a cada paso los protocolos necesarios que permitan renombrar, sentir y percibir el mundo. Esto es lo que hizo el Nuevo Cine Argentino. Creó otro modo de organización productiva, alejado de la lógica empresarial, y es, en este sentido, en que se puede decir que fue un cine médico de sí y del mundo. Univocidad. Un mismo sentido de lo que se dice,

⁴⁷ Rolnik, S., *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón, 2019. (p.21).

lo que se hace y cómo se lo hace: el pasaje de la vida al lenguaje. El devenir que se dice en el lenguaje debe suceder en el mundo. La línea de fuga que se traza en el pensamiento debe trazarse en el propio estado de cosas.

El Nuevo Cine Argentino frente a la embestida neoliberal que enfermó las subjetividades para extraerle su potencia vital, respondió con una terapéutica en imágenes. Una serie de escenas que brindó otra legibilidad de lo que sucedía en ese momento en la Argentina. Un fenómeno de videncia que estableció una resistencia a diferentes formas de sometimiento social y político. Si todo esto que decimos es así y el Nuevo Cine Argentino se sitúa como portador de una gran salud, de un instinto de salud, se deberían recetar sus películas como se recetan vitaminas.

“Y en aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía en cuanto ellas permanecían invisibles en el seno de un espectáculo que nos quitaba nuestras fuerzas y nos desviaba. Es como si ahora llegara a ser posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual se enfrenta a la fuerza invisible que la condiciona, despeja entonces una fuerza que puede vencer a esta, o bien hacerse su amiga. La vida grita contra la muerte, pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado-visible que nos hace desfallecer, es la fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando”⁴⁸.

⁴⁸ Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Editorial Arena, 2002. (p.68)

El Nuevo Cine Argentino al calor del desamparo

Las películas del Nuevo Cine Argentino presentan un exterior, sin tratamientos estéticos en busca de limpiar la imagen. Tomas ruidosas, con movimiento, poco luminosas, sumado al granulado propio de la tecnología de la época, son la regla. *Piza, birra y faso* (1997) de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, con sus tomas abiertas y planos largos que muestran el movimiento de la ciudad, es un ejemplo de esto. También lo es *Mundo Grua* (1999) de Pablo Trapero. Directores con propuestas estéticas totalmente diferentes, en las que sin embargo ese exterior no se presenta limpio, pulcro. Sino, opaco, árido e incluso por momentos, alarmantemente sereno. Un exterior como se presentaba en lo real, sin intenciones por parte de los directores de embellecer las calles de la ciudad, ni de adornar la cotidianidad.

A este afuera habría que sumarle el vagabundeo propio de los jóvenes que habitan las calles. El Nuevo Cine Argentino es un cine que muestra a los jóvenes a la deriva, un cine del vagabundeo tan propio de la época. Un cine de la 'birra' en la vereda. Jóvenes que van por fuera de un recorrido institucional. Los '90, son los años del cierre de los clubes de barrio y de espacios de contención, esparcimiento y desenvolvimiento de las juventudes. El fin de siglo, es la época de los jóvenes en la vereda. Y esto está totalmente presente en las películas de esta generación de autores independientes. En la ya mencionada *Pizza, birra y faso* (1997), pero también en *Labios de Chrrasco* (1994) de Raúl Perrone.

En esta línea habría también que mencionar a *Rapado* (1992) de Martín Rejtman. Después del robo de su motocicleta, Lucio vaga sin rumbo fijo por Buenos Aires yendo de una sala de juegos y una tienda de discos a la

siguiente, disfrutando de breves charlas con amigos y, más seguido, saliendo a la calle solo. Lo obsesiona volver a recuperar su moto, o, por lo menos, una moto cualquiera que se parezca a la suya. Con esta tarea entre manos, se embarca en una errancia por la ciudad. La mayoría de las tomas son nocturnas, en calles perdidas por los barrios de Colegiales, Saavedra o Floresta, algo poco visto hasta entonces en el cine de la época. El film logra mostrar este afuera de vagabundeo, de pérdida, de expropiación y a la vez de búsqueda.

La película es el debut de Martín Rejtman como director y es un puntapié inicial, muy temprano, de lo que luego se conocería como Nuevo Cine Argentino. De hecho el film, se estrena cuatro años más tarde en el país, justo cuando explota el furor de las escuelas de cine y muchos estudiantes encontraron en esta pieza un modo posible de hacer cine. “*Rapado* se filmó en Buenos Aires durante el crudo invierno de 1991. Con un plan de rodaje de cuatro semanas muy ajustadas y una producción de bajísimo presupuesto. Más bien de un presupuesto casi nulo”, escribe José Luis García, director de fotografía del film.

La noción de amparo, proviene del verbo amparar y este, a su vez, del latín *anteparare*. De este modo se hacía referencia a la acción de poner un parapeto, una barricada defensiva por delante, con el fin de prevenir, protegerse, de la acción exterior. Justamente, la noción de desamparo refiere entonces al encontrarse sin protecciones, sin escudos, sin refugio ante la amenaza exterior. Los autores del Nuevo Cine Argentino hicieron de esta intemperie, parafraseando a Glauber Rocha, su *trágica originalidad*.

Lejos de instalarse en un sentido dramático de la existencia, plantearon la tragedia. La diferencia entre

estos dos puntos de vista, la desarrolla muy bien Nietzsche en relación a las figuras de Dionisos y Cristo. El martirio es el mismo, la pasión es la misma, pero cambia el signo. Drama y tragedia, son entonces dos modos de existencia. El signo bajo el cual Jesús y Dionisos asumen su tormento es totalmente distinto. Dionisos enloquecerá, se enfurecerá, vagará sin aceptar quietamente las injusticias recibidas, pero sabiéndose capaz de enfrentarlas. Jesús, al menos en la lectura que triunfó y es difundida, aceptará el sufrimiento como castigo por la existencia errante de los hombres. Dionisos hará de la errancia la afirmación de la existencia⁴⁹.

Los autores del Nuevo Cine Argentino encontraron en ese afuera, en esa intemperie en la que se vieron arrojados, una oportunidad para hacer otra cosa. Ante un espacio de desánimo, pensaron nuevas tramas para hacer de ese escenario otro mundo posible, algo que se

⁴⁹ Deleuze, G., *Nietzsche*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Cactus, 2019. En este libro el filósofo francés sostiene que en la lectura imperante el cristianismo hace de la crucifixión de Jesús el acto mediante el cual este dios salva a la vida, la limpia de pecados, del pecado original con el que todo ser nace producto de ese error que cometieron en el origen Eva y Adán. Cristo, el crucificado, juzga la vida, le dicta la condena y paga la fianza. A partir de ese momento todo ser será deudor de esa fianza pagada por ser expiado de un error que no cometió, pero por el que sin embargo se lo responsabiliza a través de un sinfín de cadenas de actos que se remiten entre sí. La vida, culpable e injusta, es la causa del sufrimiento. Son dos movimientos. La vida justifica el sufrimiento, a la vez que este sufrimiento acusa a la vida, testimonia contra ella. Que haya sufrimiento en la vida significa para el cristianismo, en primer lugar, que la vida no es justa, que es incluso esencialmente injusta, que paga por el sufrimiento una injusticia esencial: como es culpable, sufre. Después significa que debe ser redimida de su injusticia, salvada por este mismo sufrimiento que la acusa: sufre, y así se limpia de la culpa. Estos dos aspectos del cristianismo forman lo que Nietzsche llama la mala conciencia, o la interiorización del dolor.

presentaba en los '90 como imperioso. Esta fue su afirmación, su cambio de signo: el desamparo como movimiento de afirmación.

También habría que preguntarse qué había adentro en los '90. Si el afuera era de vagabundeo en las calles, qué había en el adentro de las casas, en el entramado familiar. Esto también lo muestra parte del Nuevo Cine Argentino, principalmente la directora salteña Lucrecia Martel. Su primer largometraje, *La Ciénaga* (2001) – recientemente seleccionada como la mejor película argentina de todos los tiempos – muestra las complejas relaciones de un grupo familiar. La historia transcurre en la provincia de Salta, provincia natal de Lucrecia Martel. Más específicamente, entre la ciudad de La Ciénaga y la finca La Mandrágora, ubicada a noventa kilómetros de la localidad. Sin embargo, se prescinde de cualquier signo de pintoresquismo y “no por eso deja de ser una película ‘provinciana’ en el mejor sentido del término, en tanto esos personajes no podrían ser de otro lugar. Ni su lenguaje, sus modismos o sus diminutivos. Ni los sonidos”⁵⁰, algo fundamental en la construcción cinematográfica de Lucrecia Martel.

En la ciudad vive Tali (Mercedes Morán) y su marido Rafael (Daniel Valenzuela), quienes tienen cuatro hijos pequeños. En la finca, donde se cosechan y secan pimientos rojos, pasa el verano su prima Mecha (Graciela Borges), una mujer cincuentona, junto a su marido Gregorio (Martín Adjemián) y sus cuatro hijos

⁵⁰ Monteagudo, L., “La ciénaga, 20 años después”, crítica publicada en Página12, el 11 de abril de 2021. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/334738-la-cienaga-20-anos-despues>

adolescentes. José (Juan Cruz Bordeu), el mayor de los hijos de Mecha, vive en Buenos Aires con Mercedes (Silvia Baylé), quien es su compañera de trabajo y a la vez su novia. Muchos años antes Mercedes había sido amante de Gregorio, marido de Mecha y padre de José. Mercedes había sido también compañera de facultad de Mecha y de Tali. Todos se encontrarán en La Mandrágora para mostrar estos cruces de historias, amores -si es que se puede hablar de amores en el film- y también de situaciones socioeconómicas, evidenciando las fracturas. Este grupo familiar no se agota en los lazos sanguíneos sino que incluye a la clase prestadora de servicios, esas "indias", como las llama Mecha, que sin embargo pueden llegar a ser las confidentes y mejores amigas de los más jóvenes. El clima sofocante, caluroso y húmedo, por momentos lluvioso, parece permear la atmósfera emocional en la que se mueven los personajes.

El comienzo del film es particularmente revelador sobre cómo se presenta este adentro endogámico familiar. Un intranquilizador tintineo de copas y botellas de vino son la sinfonía que acompaña en lo visual a unos cuerpos que se tambalean y se mueven con dificultad. Los cuerpos se arrastran y, a su vez, arrastran las reposeras y sillas de jardín sobre un suelo con relieve generando un sonido áspero que se suma a los agudos de las copas. Nada fluye. Al igual que el agua estanca de la pileta que los congrega. La secuencia inicial termina con la caída de Mecha (Graciela Borges) que al caer se corta el pecho con el cristal de la copa que hasta hace unos minutos hacía tintinear. Nadie a su alrededor está en condiciones de auxiliarla. Sólo los jóvenes, se acercan, se preocupan. La crítica de Luciano Monteagudo del 12 de abril de 2001 en *Página/12* señaló:

“No sólo cristales rotos quedan por el suelo: pareciera que con Mecha se derrumba también algo más, quizás una clase social, o tal vez una cierta idea de país. No hay nada simbólico en La ciénaga. Todo tiene una extraña, inquietante materialidad, una presencia física por momentos abrumadora. Y, sin embargo, no se puede dejar de advertir que en La ciénaga vibra una realidad aún más amplia que la del film, una percepción capaz de expresar –a partir de un grupo de personajes muy concretos– las tensiones profundas, subterráneas de una sociedad”⁵¹.

Los jóvenes en la vereda, son la contracara de un adentro también de intemperie. Quizás se podía pensar que son estos mismos jóvenes los que ante un adentro de abulia y desafección, salen a vagabundear por las calles en un acto de arrojo a la vida. El neoliberalismo permea la subjetividad y la desafección y la errancia se hacen carne. Los más jóvenes intentan escapar, no saben bien a qué ni a dónde, los adultos no están en condiciones de brindar amparo. No hay ni afuera ni adentro, sino una embestida neoliberal que empobrece las calles tanto como los lazos y presenta el desamparo, siempre primario, inicial y caótico al que se es arrojado y sobre el cual hay que tejer trama. La existencia es primordialmente desamparada y una existencia verdadera es aquella que afirme ese azar, ese caos y, en consecuencia, esas conexiones que emerjan con el exterior, con lo otro, sin murallas ni barricadas. Afirmando la inocencia del devenir. Afirmando un ejercicio de la libertad. El Nuevo Cine Argentino, afirmó

⁵¹ Monteagudo, L., “La ciénaga, 20 años después”, crítica publicada en Página12, el 11 de abril de 2021. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/334738-la-cienaga-20-anos-despues>.

el desamparo e hizo de este su trágica originalidad, para develar, para quitar el velo que transfiguraba un modo de vida neoliberal y mostrar los efectos de deforestación social, afectiva, económica y subjetiva que esta lógica proponía. Ante esta embestida, la ofensiva sensible del Nuevo Cine Argentino fue afirmar el desamparo como su trágica originalidad.

Bibliografía

- Aguilar, G., *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.
- Amado, A., *La imagen justa, Cine argentino y política (1980 – 2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Andermann, J., *Nuevo Cine Argentino*, CABA, Paidós, 2015.
- Aronskind, R., *La hiperinflación de 1989: radiografía del país posdictatorial*, publicado el 16 de marzo de 2019 en la revista Spoiler, de la Facultad de Sociales UBA. Disponible en: <http://spoiler.sociales.uba.ar/2019/03/16/la-hiperinflacion-de-1989-radiografia-del-pais-posdictatorial/>
- Deleuze, G. & Guattari, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988.
- Deleuze, G., “Que es un dispositivo”, en *Michel Foucault filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Deleuze, G., *Cine III. Verdad y tiempo: potencias de lo falso*, CABA, Cactus, 2018.
- Deleuze, G., *Crítica y clínica*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996.
- Deleuze, G., *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2003.
- Deleuze, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Editorial Arena, 2002.
- Deleuze, G., *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Deleuze, G., *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1986.

- Foucault, M., "El juego de Michel Foucault", en *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1991.
- Fujita Hirose, J., *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.
- Fukuyama, F., *El fin de la historia y el último hombre*, Estados Unidos, Free Press, 1992.
- Gentino, O., *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Editorial Ciccus, 2005.
- Han, B.C., *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder Editorial, 2017.
- Lazzaratto, M., *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2006.
- Lewkowicz, I., *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Monteagudo, L., "La ciénaga, 20 años después", crítica publicada en Página12, el 11 de abril de 2021. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/334738-la-cienaga-20-anos-despues>.
- Peña, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos – Fundación Osde, 2012.
- Prestifilippo, A., & Wegelin, L., "El neoliberalismo como trama ideológica en la Argentina reciente", en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 21, núm. 74, 2016. Universidad del Zulia.
- Rejtman, M., *Rapado - Silvia Prieto - Los Guantes Mágicos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.
- Rocha, G., *La revolución es una eztétyka. Por un cine tropicalista*, Buenos Aires, Caja Negra, 2011.
- Rolnik, S., *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón, 2019.
- Sztulwark, D., *La ofensiva sensible: neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*, CABA, Caja Negra, 2019.

Felicidades, una herramienta de disputa de sentidos en defensa de la industria audiovisual independiente

Milena Schilman

Felicidades (2000), ópera prima y única película dirigida por Emilio “Lucho” Bender, es un largometraje que expone con crudeza y humor la trágica realidad argentina de fin de siglo. Con una trama que poco tiene que ver con los clásicos navideños, esta historia situada en Nochebuena fue seleccionada para representar a nuestro país en los premios Oscar como mejor película extranjera. Además, fue elegida para participar de los festivales de cine de Montreal, Venecia y Palm Springs; y resultó ganadora de dos premios Cóndor: a la mejor ópera prima y a la revelación masculina para el actor Alfredo Casero. Sin embargo, por algún motivo, no ha quedado muy presente en la retina de los argentinos.

El largometraje expone, con enorme inteligencia, la existencia misma; con todos sus desaciertos y sus penurias. “Felicidades’ es la palabra más utilizada y oída durante la Navidad. Una ironía retórica que mantenemos a lo largo de una película que, aunque muestra situaciones dramáticas, intenta provocar la risa. Con este

film, intentamos proponer una reflexión acerca de lo solos que estamos, de cómo nos conducimos por la vida sin la más mínima solidaridad, y de cómo nos podemos convertir en unos miserables”, declaró Bender sobre la película tras su paso por los festivales internacionales⁵².

Si bien el film fue aclamado por la crítica nacional e internacional, durante su estreno, no tuvo gran cantidad de espectadores. En una entrevista, el director admitía que “a pesar de la buena carrera internacional de *Felicidades* –que fue muy bien recibida en los festivales de Venecia y Montreal– no tuvo aquí la repercusión de público necesaria para recuperar la inversión”⁵³.

Bender nació en Rosario, pero se radicó en Buenos Aires, aunque también vivió algunos años en el exterior. A lo largo de su vida se dedicó de lleno a la publicidad y varios de sus trabajos resultaron premiados. Durante la década del noventa creó una productora de cine publicitario denominada *Bendercine*, con la que se filmó *Felicidades*. En el 2004, a sus 47 años, falleció. Se encontraba en España, en un viaje laboral. En ese entonces, estaba rodando una segunda película que quedó inconclusa. Se trataba de un western situado en la Patagonia, llamado *Chon*.

Nuevo Cine Argentino en clave política y humorística

Esta joyita del cine nacional se enmarca dentro del denominado Nuevo Cine Argentino, que se originó a partir

⁵² Página 12. (2000), *Felicidades en España*. Buenos Aires: Página 12.

⁵³ Monteagudo, L. (2000). *Felicidades fue elegida para ir en busca del Oscar. Una tarde llena de sorpresas*. Buenos Aires: Página 12.

de los noventa. Influenciado por el neorrealismo italiano de posguerra, logró consolidarse como un movimiento de cine independiente. La primera película que, se dice, inauguró esta corriente cinematográfica, es *Rapado* (1992), de Martín Rejtman. La más icónica, *Pizza, birra, faso* (1998), de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano. Algunos de los referentes de esta etapa, entre otros tantos, son: Raúl Perrone, Lucrecia Martel, Albertina Carri, Pablo Trapero y Sandra Gugliotta.

Los noventa fueron una época sumamente compleja para la industria cinematográfica nacional debido a la falta de fondos del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). “El contexto no era el más propicio, la administración entonces gobernante no se caracterizaba por proteger la cultura, la producción ni la identidad nacional” (Raffo, 2019, p.13). Ante esta situación, los trabajadores del área salieron a las calles a exigir una nueva Ley de Cine, por lo que en 1994 se sancionó la ley N° 24.377 (Fondo de Fomento Cinematográfico). Esto estableció la cuota de pantalla, que implicaba un esquema de recaudación en las boleterías de los cines, exhibición de películas por televisión y alquiler de películas. “Los fondos saldrían mayoritariamente de un impuesto equivalente al 10% del alquiler o venta de videos o DVD’s y del 25% del total de los ingresos obtenidos por el COMFER (el después llamado AFSCA)” (Zawadzki, 2018, p. 6).

En este contexto, un grupo de directores comenzó a filmar películas con muchas ganas y poquísimos recursos. Como respuesta a la crisis económica surgieron creativas maneras de filmar, de hacer posible que se concreten diversos proyectos cinematográficos. Esta forma de hacer cine mostraba la contracara del neoliberalismo, alejada por completo de aquello que se

enunciaba a través de los medios hegemónicos. Es decir, las consecuencias económicas y sociales de una serie de políticas que solo beneficiaba a una minoría y afectaban por completo a una enorme mayoría.

El contenido era presentado de manera totalmente novedosa, teniendo en cuenta lo que se venía filmando hasta ese entonces en nuestro país. “Finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes más ambiguos, rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes zombies inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo de la demanda identitaria y la demanda política: todas estas decisiones que, en mayor o menor medida se detectan en estos films, hacen a la opacidad de las historias, que en vez de entregarnos todo digerido abren el juego de la interpretación” (Aguilar, 2010, p.27).

Estas películas se diferenciaban totalmente de la corriente anterior, surgida post dictadura, en donde el cine buscaba dar a conocer, a través de sus personajes, un mensaje. Se habla de narraciones alegóricas como la característica principal del movimiento surgido en los ochenta. “La ideología del director se depositaba en lo que decía el personaje sobre el cual el espectador podía descansar, depositario a la vez de la corrección ideológica y de la posibilidad de corregir las injusticias históricas” (Campero, 2009, p. 21).

En relación a la comparación con la corriente previa, existe un debate acerca de si el Nuevo Cine Argentino es o no político, debido a que el mismo no se planteaba de manera explícita cuestiones políticas⁵⁴. Sin

⁵⁴ Campero (2009) y Aguilar (2010) ponen de manifiesto y se posicionan en el debate existente acerca de la presencia o ausencia de lo político en el

embargo, es absolutamente político, ya que hay un corrimiento del eje binario sobre lo moral o inmoral. En estas películas no aparecían héroes ni villanos, sino personas inmersas en una realidad compleja. Los personajes, lejos de ser estereotipados, existían con todas sus contradicciones humanas. “No se introducen moralejas en la historia ni personajes denunciaistas que develan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama” (Aguilar, 2010, p. 24).

Lo político puede emerger a través del humor. “Freud concibe al humor como un recurso para ganar el placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban” (Perelli, 1994, p.14). La realidad argentina a finales de siglo y principios del nuevo milenio logró superar la ficción. En ese entonces, el contexto estaba marcado por la crisis económica, que trajo consigo desocupación, precarización laboral y un profundo resquebrajamiento social, acompañado por el boom del consumo y el individualismo⁵⁵. En épocas de privatización de los servicios, emigración de la población, convertibilidad, circulación de monedas varias y emprendimientos surgidos de la desesperación sólo se podía reír o llorar. Allí es donde aparecía el humor, en lo bizarro hecho cotidianidad, en lo angustiante de la inestabilidad diaria.

Es interesante destacar que no abundan las producciones académicas que relacionan al Nuevo Cine Argentino con el humor, entendido como un recurso político. Considero que hacerlo es fundamental, ya que la vasta y heterogénea producción de este movimiento suele

Nuevo Cine Argentino, que se da en relación a películas del movimiento anterior (ambos coinciden en que el Nuevo Cine Argentino es político).

⁵⁵ Novaro M. (2010). *Historia de la Argentina, 1955-2010* (pp. 225-266). Buenos Aires: Siglo XXI.

asociarse con un pequeño grupo de películas que corresponden al género dramático. Por ende, quedan invisibilizadas otras propuestas, tales como *Felicidades*, que aún sin haber tenido gran cantidad de espectadores, fueron candidatas o recibieron importantes premios, tanto a nivel nacional como internacional.

Felicidades, vigente y necesaria

¿Por qué resulta necesario traer *Felicidades*, una película con más de dos décadas a la actualidad? En primer lugar, en relación al contexto de producción, puede trazarse un paralelismo con la situación del cine argentino en la actualidad, que si bien no es la misma, tiene puntos de encuentro con lo acontecido durante la década del noventa. “Es el karma de este país: volvemos a la misma rueda. Yo en los últimos meses me sentí como que estábamos en los 90. Como que habíamos sido eyectados por *Volver al Futuro* y estábamos discutiendo, en lugar de cosas del siglo XXII, volver a discutir cosas de los 90”. (Gugliotta en Sassi, 2021, p.31).

A comienzos de este año se desató una situación crítica en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), relacionada con la caducidad del Fondo de Fomento Cinematográfico. Esto se traducía en un desfinanciamiento casi total del cine argentino. Tras un enorme descontento del sector audiovisual, seguido de una serie de movilizaciones generadas por la falta de respuestas oficiales, el presidente de dicho organismo, Luis Puenzo, dejó su cargo. Finalmente, desde la institución se informó la actualización del “costo medio de película nacional según establece la Ley de Cine Vigente” y el otorgamiento de un subsidio adicional del 10% para producciones federales “que incorporen la paridad de

género en sus equipos técnicos, personal creativo y de producción”⁵⁶.

Por otro lado, también se generó una gran preocupación en torno a la caducidad de las asignaciones específicas destinadas al sostenimiento de actividades culturales, entre las cuales se encuentra la industria audiovisual, además del teatro, la música y las bibliotecas. En octubre de este año, se aprobó la ley que evitó que en 2023 las mismas dejaran de ser percibidas⁵⁷.

En segundo lugar, conviven dos discursos ideológicos que, lejos de ser antagónicos, se complementan e inducen al vaciamiento de contenido en el cine, despolitizando al cine. Se trata de aquellos que consideran que el Estado no debe intervenir en determinadas cuestiones y aquellos que consideran que el contenido audiovisual debe ser ejemplificador.

Los discursos que creen que el Estado no debe intervenir en cuestiones como el cine, buscan achicarlo, dado que esto implica un gasto público innecesario. Y en ese sentido, el avance del neoliberalismo, tanto a nivel nacional como internacional es un hecho. Si los candidatos de estos espacios logran gobernar en Argentina, en el campo cinematográfico se traducirá en otorgar menos fondos al INCAA, privatizarlo o cerrarlo. Un claro ejemplo de ello fue una declaración al respecto, expresada en la red social Twitter por el diputado nacional de Avanza la Libertad, José Luis Espert. “Al INCAA hay que cerrarlo, que sus ñoquis se busquen un trabajo digno

⁵⁶ Télam. (2022). El Incaa actualiza los subsidios a la producción nacional e incentiva la paridad de género. Buenos Aires: Télam, Agencia Nacional de Noticias.

⁵⁷ Télam. (2022). Es ley la extensión de asignaciones específicas para la cultura. Buenos Aires: Télam, Agencia Nacional de Noticias.

y reemplazarlo por una oficinita que solo se dedique a resguardar los derechos de autor. Ah! Me olvidaba, los impuestos de los laburantes, están para las funciones indelegables del Estado. El cine, no lo es”.

Cualquiera de estas acciones de desfinanciamiento estatal afectaría directamente a la industria audiovisual argentina; primeramente a los proyectos audiovisuales independientes, cuyo fin no es el de generar dinero. Cabe resaltar que el auge de las plataformas de entretenimiento (teniendo en cuenta las condiciones que éstas establecen para la producción audiovisual), sumado a la crisis económica actual, generan una situación realmente difícil de sortear para la realización de películas no comerciales en nuestro país. Por eso es que en la actualidad se encuentran similitudes con el contexto de producción del Nuevo Cine Argentino.

Por su parte, los discursos que buscan que el cine sea ejemplificador tienen una mirada de extrema corrección política en la que se busca que las películas únicamente muestren lo entendido como moralmente correcto. Estos discursos dejan por fuera gran cantidad de producciones cinematográficas, particularmente al cine independiente, dado que se caracteriza por ser mucho más crítico que lo producido en el circuito comercial. El hecho de pretender que la industria audiovisual sea políticamente correcta es algo sumamente peligroso, dado que adquiere cualidades sectarias y fomenta la cultura de la cancelación.

Justamente, en ese sentido, ya hay un paso a la acción, que se concreta a través de campañas que buscan que se elimine lo considerado no moral. Un ejemplo concreto de este tipo de situaciones fue la campaña de Change.org llevada adelante contra la película francesa

Mignonnes (2020), que exigía, a través de firmas, dar de baja dicho film de la plataforma Netflix. El argumento de la campaña consistía en que la película mostraba niñas sexualizadas, pero sin tener en cuenta que la trama de la misma consistía en reflexionar acerca de dicha problemática. Y para ello debía poner en evidencia la situación existente. Un masivo activismo en redes sociales acusó al largometraje de fomentar la pedofilia y se generó una quema de brujas, en la que se atacó principalmente a su directora, Maimouna Doucouré. ¿Cómo es posible combatir lo considerado incorrecto si no se da lugar a la complejización de lo que nos rodea?

Esta manera de pensar fomenta la realización de determinados contenidos audiovisuales (los cuales abundan en las plataformas de entretenimiento) que se caracterizan por abordar temáticas presentes en la agenda pública actual de una manera políticamente correcta, pero sin ningún tipo de profundidad ni coherencia en relación al tratamiento de los personajes, los diálogos, las situaciones y los contextos en que se sitúan. En síntesis, no nos permiten cuestionarnos absolutamente nada porque ya dan todo por sentado.

Para sintetizar, la existencia de largometrajes con una mirada crítica, que persiga fines que no sean meramente comerciales, resultaría imposible sin el apoyo del Estado y sin la complejización de la realidad. Entonces, la película elegida podría plantearse como un disparador para reflexionar acerca del humor político presente en el Nuevo Cine Argentino. Tomando al humor como un dispositivo de vehiculización de la política, una herramienta de disputa de sentidos más amena y no confrontativa, con el objetivo de defender la industria audiovisual nacional independiente.

El humor puede servir para comprender el mundo desde otro lugar más tolerante y recordar que el cine es muchísimo más que mirar una película para pasar el rato. Claramente un humor básico y chabacano será superado a través del tiempo y perderá vigencia rápidamente. Es así que el desafío de hacer reír consiste en tratar de descifrar la complejidad de lo que nos rodea. Eso es lo que permite que una producción como *Felicidades* se mantenga vigente a través de los años.

¿De qué se trata *Felicidades*? ¿De lo que transcurre efectivamente o de todo aquello que está más allá de lo enunciado? ¿Qué se pone en juego al momento de comprender el film? El sentido de la película está puesto en todo aquello que se encuentra por fuera de lo narrado, en el movimiento generado a partir de lo que acontece entre la sucesión de imágenes, lo que da lugar a la apertura de un todo infinito. Por eso resulta fundamental develar cómo se presenta el pensamiento, teniendo en cuenta que más allá de la trama, en lo no dicho, existe un universo de ideas que trazan el devenir de una época.

La historia comienza a desarrollarse en Rosario, en medio de un bar mitzvah⁵⁸. Y desde ese lugar, el desplazamiento a través de un auto que parte hacia Buenos Aires. El resto de los personajes ya se encuentra allí, en una ciudad llena de gente que entorpece el transitar. Ya sea por estar comprando regalos a último momento, bailando tango en plena calle, descendiendo o subiendo a un tren temático, vendiendo mercadería o pidiendo dinero a los transeúntes. Entre toda esa

⁵⁸ Festividad de origen judío.

heterogeneidad que se presenta a modo de sketch humorístico, situaciones tales como la de un hombre en silla de ruedas que demanda hasta el cansancio o la búsqueda de testigos para un allanamiento en un departamento, anticipan un desenlace trágico.

Las calles están llenas de humo, explosiones de pirotecnia y sonidos varios. Todo parece torpe, molesto, al borde del colapso. Conviven gran cantidad y diversidad de elementos dentro de un encuadre saturado. Estas escenas se refuerzan a través del uso del travelling de la cámara, que enfatiza esa sensación de movimiento (esto aparece en varias escenas de manera muy efectiva).

Lo opuesto transcurre en la ruta camino a Buenos Aires, en medio de la nada y de la oscuridad. En un escenario desolado, a modo de laberinto, que parece no finalizar en ningún lugar. La gran mayoría de las escenas de la película asfixian, generan desesperación. El uso de una colorimetría con colores fríos, oscuros, donde priman las tonalidades grises y azules, genera un ambiente hostil, deprimente, triste y solitario.

¿Qué pueden tener en común un dentista padre de familia, un escritor que debe tomar un avión y un médico que hace guardia en un hospital durante Nochebuena? Estos tres hombres, se ven envueltos en una maraña de inexplicables situaciones de tinte bizarro, junto a patéticos personajes que obstaculizan sus simultáneas búsquedas (un juguete que parece estar agotado, el reencuentro con un amor pasado y la conquista de una mujer) y que también buscan algo más. “Los personajes de Felicidades buscan. Algunos quieren llegar a algún lado, otros quieren un rato de amor, otros robarle el acolchado al vecino. Para todos hay interrupciones inesperadas, puertas que se cierran, indicaciones que no conducen a ninguna parte. La

vida es un laberinto que espera que en el cielo se desaten los fuegos artificiales” (Santamarina, 2020, p.8).

La película ha sido pensada a tal punto de que sorprende en cada imagen por el nivel de detalle que puede pasarse por alto si no se la ha visto varias veces. Hay una enorme cantidad de guiños presentes en la puesta en escena, en las actuaciones, en los gestos y miradas de los personajes, en alguna frase o palabra que se escucha de fondo. Es preciso volver a ver el film una y otra vez, dado que siempre aparece algo que en la ocasión anterior escapó a la vista o al oído. Y es que la película va dejando varias pistas que a primera vista no se aprecian. Las mismas adelantan cuestiones en torno a la relación existente entre los distintos personajes, que se van develando a medida que avanza la historia. Sin embargo, hay algunas otras cosas no se revelan y dejan un halo de misterio. Algunos de los interrogantes que emergen son: ¿Qué hay dentro de la caja que lleva el médico? ¿Qué es o qué representa realmente aquella misteriosa fábrica a la que el personaje interpretado por Machín arriba en busca de ayuda? ¿Quién es el señor Burgos?

La palabra: enunciación de una época

En lo enunciado por algunos de los personajes aparecen bien marcadas las huellas de la ideología neoliberal presente en Argentina a finales de los noventa y principios del nuevo milenio. Un ejemplo de ello es cuando el hombre en silla de ruedas habla sobre la existencia de murciélagos en su departamento. Sobre eso dice: “Si estuviéramos en Estados Unidos le hacemos un buco así al Estado, con juicios. Pero acá...”. Ahí puede verse presente esa idea de que en determinados países

del exterior las cosas funcionan bien, de manera más seria, a diferencia de lo que sucede en nuestro país.

En otro de los diálogos aparece otra cuestión vinculada al exterior, pero en este caso, asociada a los países limítrofes; a la negación de que los argentinos somos y lucimos como latinoamericanos. En la parte de atrás de un camión el personaje de Machín, quien se dirige a Buenos Aires, le pregunta a un grupo de hombres que lo acompañan: - “¿Ustedes son bolivianos? - Estos son bolivianos. Yo soy marplatense”. Con esa respuesta, uno de los hombres que se encuentra dentro del grupo busca diferenciarse del resto. Casualmente, se asemeja físicamente a los demás. Y eso logra confirmarse con un primer plano del marplatense junto a uno de los bolivianos, que dura unos segundos. Ahí aparece un guiño hacia el espectador: ¿Acaso todos los argentinos lucen como europeos? “Se trata de un racismo pre político, de baja intensidad, al que nadie adscribiría abiertamente o de manera militante. Pero a la vez es un recurso al que se le puede echar mano para resolver una situación conflictiva momentánea e individual” (De Lucía, 2017, p.74).

El personaje de Casero, un vecino que interviene en el allanamiento, quien también hace referencia a Estados Unidos en más de una ocasión, expresa: “Hace 14 años que vivo acá, en este departamento. Ojo, esto antes era un edificio de categoría”. Lo dicho resulta gracioso, debido a que, a primera vista, cuesta creer que ese sitio haya sido de categoría alguna vez. Dado que en ese contexto la clase media se encontraba empobrecida, podría pensarse que el edificio en el que vive el personaje de Casero podría haber lucido mejor décadas atrás. Él mismo dice que las cerraduras fueron hechas por quien edificó el Palacio Barolo. En caso de que sus dichos no

sean ciertos, también puede pensarse como una expresión de deseo. El deseo de una clase media empobrecida, que en tiempos anteriores se encontraba mejor posicionada, de diferenciarse de quienes se encuentran por debajo de ellos en la pirámide social.

En ese mismo edificio, ante la horrorizada mirada del personaje interpretado por Pauls, aparecen las frases más aterradoras de la película: “Tienen que salir siempre con los documentos” y “Yo con estas manos, con estas manos hice cada cosa. Realmente, te digo que a veces pienso y me parece que no fui el que las hizo”. Ambas salen de la boca del único policía que considera que robar las pertenencias del propietario del departamento al que le están realizando un allanamiento no es del todo correcto; pero que sin embargo, menciona haber cometido otros delitos muchísimo más graves, que rápidamente logran asociarse a los momentos más oscuros de nuestra historia. El resto de los policías, personificados por Cacho Castaña y Fabián Arenillas, no parecen ser tan peligrosos pero no tienen ningún problema en desobedecer las leyes. Esta es otra característica de la degradación social que emerge durante la época. “Tanto en el caso del policía corrupto como el del oscuro mundo de los custodios se trata de personajes sociales que presentan un grado de precariedad profesional no forzosamente económica, y de pérdida de prestigio en relación a sus pares de un par de décadas atrás” (De Lucía, 2017, p. 111).

Conclusiones

Podría decirse que la imagen - tiempo, el movimiento⁵⁹ que abre una infinidad de posibilidades, se

⁵⁹ Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento*. Barcelona: Editorial Paidós.

genera al final de la película, en el momento exacto en que la vida y la muerte se entrecruzan en un hospital. Esto se materializa con la salida de la sala de parto del personaje que encarna Cedrón, un médico que se encuentra trabajando en la madrugada de Navidad, y su posterior entrada al reconocimiento de un cuerpo. El cuerpo de un anciano, a quien no se le dio la atención correspondiente, yace sobre una camilla. Es la secuencia que abre y cierra la película.

El hospital luce como si los médicos lo hubiesen abandonado (hay algo que hace juego ahí, entre la mesa del hospital y la de fábrica a la que acude Machín para pedir nafta). Las palabras hacen eco, el diálogo no existe. Hay un transitar del personal de salud que evita a los pacientes. ¿Acaso dicho espacio no es más que una síntesis de lo que ocurre durante todo el largometraje?

El film logra dar cuenta de la desarticulación de los lazos sociales entre los argentinos y la crisis de la clase media en nuestro país. En aquellas búsquedas, individuales, casi desesperadas, emerge un desconocimiento absoluto de la presencia del otro. Es la imposibilidad de percibir por fuera de los propios cuerpos, la deshumanización total. “En el clima de ´enrarecimiento social´ causado en el inicio de este siglo por la crisis algunas figuraciones de la producción cultural argentina devolvieron, de modo directo o desplazado, interrogantes sobre la pérdida de certezas, al extravío de los lazos de relación entre presente y pasado y, al mismo tiempo a, la necesidad imprescindible de su recuperación” (Amado, 2009, p.217).

Finalmente, las imágenes que cierran la película muestran al animador interpretado por Belloso en la ruta, tomando el último mate, haciendo su show de ruidos y


caras de animales frente a la luz del auto en plena oscuridad del campo. Y el desenlace que cuenta con la explosión de los fuegos artificiales a lo lejos es la metáfora perfecta. La fiesta, la felicidad, allá, quién sabe dónde. Siempre lejos. Y en los márgenes, en soledad, quedan absolutamente todos los tristes personajes que desfilan por Felicidades. Inclusive los que trabajan en “El loco tren”, al que la Mujer Maravilla intenta alcanzar movilizándose con dificultad. O un pobre Papá Noel, quien ante el hartazgo y el absurdo de encontrarse tan abrigado en plena ola de calor, exclama ofendido: “La gente no tiene una moneda, la gente está muerta”.

El largometraje es, entonces, una puerta abierta, donde de manera constante se genera la sensación de que algo terrible está por acontecer. “Este mundo se está poniendo re berreta cachoy, no hay nobleza verdadera”, parece ser la línea más acertada de la película, la que resume lo que acontece durante esa más de hora y media. Es un manifiesto a la soledad y un pedido desesperado de compañía, emitido por el hombre en silla de ruedas. Y casi que Cedrón cae rendido ante esas palabras. Casi que cae porque se identifica con ellas. Porque él, como todos los que pululan por Felicidades, también está tratando de sobrevivir y sobrellevar aquél presente incierto; que puede ser recontextualizado en cualquier transitar de este caótico mundo.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). *Otros Mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

- Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias Extraordinarias*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/ Biblioteca Nacional.
- De Lucía, D. (2017). *Entre cabezas y trash. Cine y clases subalternas en la Argentina 1990-2016*. Buenos Aires: Editorial Metrópolis.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Deleuze, G. (1985) *La imagen tiempo*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Martín, J. (2010). La imagen-movimiento. Deleuze y la relación Beckett-Bergson. Lima: Areté, revista de filosofía.
- Monteagudo, L. (2000). Felicidades fue elegida para ir en busca del Oscar. Una tarde llena de sorpresas. Buenos Aires: Página 12.
- Novaro, M. (2006). *Historia de la Argentina Contemporánea. De Perón a Kirchner* (pp. 266-290; 291-311). Buenos Aires: Edhasa.
- Novaro M. (2010). *Historia de la Argentina, 1955-2010* (pp. 225-266). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Página 12. (2000). "Felicitades" en España. Buenos Aires: Página 12.
- Perelli, L. (1994). El chiste: la más social de las formaciones del inconsciente. Rosario: Ficha de Circulación interna de la cátedra Cultura y Subjetividad.
- Pucciarelli, A. y Castellani, A. (2014). *Los años de la Alianza: la crisis del orden neoliberal* (pp. 13-30). Buenos Aires: Editorial Siglo XX.
- Raffo, J. (2019). Ley de fomento y regulación de la actividad cinematográfica -Comentada-. Buenos Aires: Ediciones Treintayseis S.R.L.
- Santamarina, J. (2020). Para salir de la soledad. Buenos Aires: La Agenda Revista.
- Sassi, H. (2021). *El nuevo cine murió*. Buenos Aires: Red Editorial.
- Splendiani, S y Lopez, D. (2020). De la subjetividad al sujeto. La lógica del inconsciente. El chiste. Rosario: Ficha de Circulación interna de la cátedra Cultura y Subjetividad.

- 
- Télam. (2022). El Incaa actualiza los subsidios a la producción nacional e incentiva la paridad de género. Buenos Aires: Télam, Agencia Nacional de Noticias.
 - Télam. (2022). Es ley la extensión de asignaciones específicas para la cultura. Buenos Aires: Télam, Agencia Nacional de Noticias.
 - Zadwazki, K. (2018). El cine argentino en los noventa: un testimonio histórico de la década menemista. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Lucrecia Martel.
Transgredir con la mirada y la escucha.
Un recorrido por “La Niña Santa”

Catalina Capisano

Para introducirnos en el mundo de Lucrecia Martel es necesario primero hacer un repaso por el Nuevo Cine Argentino. Aquel movimiento tanto artístico como político, que se caracterizó por transgredir lo previamente establecido, romper con lo hecho y con los modos de hacer hasta el momento, para abrir nuevos horizontes, nuevas posibilidades, nuevas formas de pensar el cine, de hacer cine. Transgresión desde lo técnico, hasta lo temático. Transgresión que escuchó las voces de una época. Una escucha atenta a todo aquello que sucedía por todas partes, pero a su vez parecía permanecer en los márgenes. Lo no dicho, lo no visible, lo silenciado, hecho película.

No había una serie de instrucciones prescritas sobre “cómo hacer”, obras que pertenecieran al Nuevo Cine Argentino. Es decir, no existió una pretensión a priori por parte de los cineastas de formar un movimiento homogéneo, signado por una igualdad en la narrativa o estética, producto de una búsqueda programada de

“crear” el Nuevo Cine Argentino como tal. Más bien, parece haber sido consecuencia del sentir de una época, una mirada propia de estos directores y directoras que supieron ver y retratar las emociones que se estaban palpando, las situaciones que se estaban dando, todo desde un realismo casi estático en comparación al cine tradicional, pero, a su vez, sumamente crudo.

La sociedad argentina de los años 90 y principios de los 00 ha sido caracterizada reiteradamente como una sociedad en crisis, signada por el caos y por un colapso emocional que se sentía por todas partes. A su vez, una imposibilidad de movimiento y desarraigo en relación a todos estos cambios, un embotamiento frente a las transformaciones que se estaban dando, como una sensación de no saber (o no tener) hacia dónde ir. Bien sabemos que la implementación de aquellas políticas neoliberales propias de esa etapa, lejos estuvieron de causar un daño meramente económico, sino que produjeron también un quiebre en las subjetividades, un cambio en las relaciones sociales, que pasan a ser pensadas y vividas desde la inteligibilidad del mercado. Quiebre de lo colectivo, de los lazos de solidaridad, una desigualdad creciente y un egoísmo latente.

Todo esto se vio reflejado en las películas del Nuevo Cine Argentino, donde aparecen diversas huellas del estallido sensorial de esos momentos. Para traer un ejemplo de la cineasta que hoy nos convoca, Lucrecia Martel en una entrevista con Ivan Pinto para la revista *La Fuga* (2015), comenta:

L.M: Bueno, *La mujer sin cabeza* surgió a partir de la cantidad de accidentes que hubo en los 90s, que fue la era de la 4x4 en la Argentina, en donde había gente que atropellaba a otros y se iba. Y no uno, ¡muchos!

I.P: ¿Y justo en los 90s, no?

L.M: Si, en los 90s, con todo el neoliberalismo, cuando empezaron a aparecer estas camionetas. Y te digo, deben haber existido diez casos conocidos en el año de conductores que abandonaban a personas que habían atropellado. Y algunos muy conocidos, porque involucraron a gente del espectáculo.

Martel siempre afirma que no hay una búsqueda a priori de posicionarse en sus películas, es decir que no construye tal escenario con intención de denunciar tal otra cosa. Problematiza mostrando situaciones cotidianas porque en ellas ya hay cosas por ver y problematizar. En ese momento, lo cotidiano era el individualismo, y abandonar personas atropelladas.

Si existía una regla dentro del Nuevo Cine Argentino era romper con todas las establecidas anteriormente en relación a cómo debe ser una película. Si hay algo que estaba claro, era hacia donde no ir, que no hacer, por lo que la mayoría de estas producciones se caracterizan por alejarse del cine comercial. Despoje que se dio no sólo en términos económicos, ya que estamos hablando de películas que se realizaron con bajos presupuestos, un cine independiente que se mantenía casi al margen de las grandes productoras, sino que también se alejaron del cine tradicional en términos creativos.

Cuando decimos cine comercial estamos pensando en aquellos films donde, en términos deleuzianos, pareciera ser que el "Todo" está dado. Todo cierra, todo responde a un por qué, todo encuentra su explicación y linealidad. Tenemos una narrativa central, un relato que es crucial, tenemos un inicio, tenemos un nudo y un desenlace. Incluso no es necesario prestar demasiada

atención, sabemos los remates, anticipamos lo que puede llegar a pasar, e incluso si el final es “sorpresivo”, seguido habrá un comentario de porque las cosas se dieron así.

Flashbacks que te explican aquello que parecía haber quedado suelto, una banda sonora que es agregada al final de la película y que tiene la función de acompañar lo que estamos viendo, un guion que se caracteriza por la literalidad de las palabras, historias que calcan lo visto en el cine norteamericano. Lo que resulta fundamental es también dejar claro que este tipo de películas comerciales se insertan casi perfectamente en la dinámica del sistema capitalista.

Rapidez, instantaneidad, banalidad, explicación y lógica. Todo cierra, todo cotiza. Con todo, casi que no hay espacio para pensar algo por fuera de lo que se presenta.

El cine comercial o industrial se ha impuesto finalmente ahogando a cualquier otro tipo de imagen. La industria se ha convertido en una gigantesca maquinaria de redundancia: de confirmar lo que ya pensamos y lo que ya sentimos. Esta redundancia es un movimiento en falso en donde el cine nos muestra lo que ya sabemos y lo que ya esperamos. Esta coincidencia entre mercancía y expectativas, que es el aspecto demagógico del capitalismo utilizado como estrategia de dominación, se lleva adelante mediante lo que llamaré la «imagen hegemónica» (Fernandez, 2017, p.3).

No quiero dar a entender que estas películas sean peores, y que otras, propias del cine independiente sean mejores, no hay un bueno y un malo. De hecho se podría decir que estamos hablando de extremos, en tanto siempre hay películas donde se combinan aspectos que responden a una manera más bien tradicional de pensar el cine, con otros quizás innovadores. La invitación es a

reflexionar, y para hablar del Nuevo Cine Argentino deviene necesario pensar a qué respondía, de qué tomaba distancia.

Pues, se despega de todo esto. En la construcción narrativa de las películas, se caracterizó por adoptar un enfoque documental, y no tanto teatral, una suerte de registro de la cotidianidad. Una cotidianeidad inquietante, o cruel, quizás también a veces burda, donde aparentemente nada sucede, pero es solo en lo aparente, porque sucede de todo. Aquí hay un punto de encuentro con lo que Gilles Deleuze postula ya en los años 80 sobre el neorrealismo italiano, que no apunta hacia una representación o reproducción de lo real sino que se dirige a ello, no se centra en lo real ya descifrado sino que lo plantea como un escenario para descifrar (Deleuze, 1986).

En el aspecto técnico de las películas, también encontramos renovación y aires de novedad. Por ejemplo en el tratamiento del sonido, que ya no va a ser simplemente un agregado, una herramienta que acompañe, sino que vamos a notar una mayor libertad en la implementación de la banda sonora, que va a adquirir un lugar central en las producciones. Aguilar (2006) afirma, *“La sonorización estaba subordinada a la tarea de completar la narración y lograr el mejor acabado técnico y expresivo del film. En varias películas de los años noventa, en cambio, el sonido adquiere mayor autonomía y un tratamiento que no está necesariamente destinado a ir detrás de las imágenes”* (p.94).

En definitiva, los films del Nuevo Cine Argentino van a caracterizarse por una cierta indeterminación, por una apertura del pensamiento y a más de una lectura posible, a diferencia de un cine tradicional signado por la

construcción de un relato lineal, cerrado, acabado. Apertura dada por diversas herramientas que permiten escapes a otras líneas más allá de lo visible, apertura dada por la ausencia de una literalidad en la narrativa, por la ausencia de explicaciones conclusivas.

Finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes más ambiguos, rechazo al cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes zombies inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo de la demanda identitaria y la demanda política: todas estas decisiones que, en mayor o menor medida, se detectan en estos films, hacen a la opacidad de las historias, que en vez de entregarnos todo digerido abren el juego de la interpretación (Aguilar, 2006, p.27).

La mujer en el Nuevo Cine Argentino

Es imposible pensar las producciones cinematográficas por fuera de la sociedad de la que son parte. Anteriormente mencionaba cómo el Nuevo Cine Argentino guarda un vínculo fundamental con el contexto social, político y cultural de la Argentina de ese entonces, en tanto es producto y consecuencia de ese contexto. Asimismo, es posible y sumamente interesante pensar los encuentros (o desencuentros) que se dan entre la mujer y el cine.

Históricamente, la mujer ha sido pensada y presentada desde una mirada profundamente patriarcal, reflejando y perpetuando estereotipos arraigados en la sociedad en relación al ser-mujer. El cine, en tanto producción cultural, puede reflejar estas concepciones como un espejo, y así sostenerlas y reproducirlas, pero

también puede transgredirlas, abrir nuevas líneas de pensamiento. Como bien sostiene Kratje (2013) *“Entendido como industria cultural, arte de masas o dispositivo socio-tecnológico es un objeto ineludible a los fines de analizar la narrativización del cuerpo como arena de conflictos de género”* (p.7). Relaciones desiguales de género que permean la sociedad, canones y estereotipos arraigados, una mirada patriarcal, un retrato heteronormativo, todo esto ha aparecido y continua apareciendo en la gran pantalla, y detras de ella. Actuando como un espejo que refleja lo naturalizado y al mismo tiempo lo perpetúa.

La mujer se convirtió en una construcción producto de la sociedad patriarcal que, lejos de incluirla en la producción artística, como ingenuamente se podría pensar, la mantenía relegada a un único extremo del proceso, limitada a un papel de completa pasividad. La mujer estaba totalmente ausente en el arte, era sólo un objeto más que llenaba el vacío lienzo como también podían serlo la arquitectura o la naturaleza (Mulvey, 2007).

Pero hubo excepciones a la histórica regla, hubo salidas a lo preestablecido y hubo mujeres cineastas que han sabido construir films con otros lentes, distintos a los acostumbrados (esto último bien podría conjugarse también en presente). En Argentina los primeros pasos sólidos fueron dados por Maria Luisa Bemberg y Lila Stantic en los años ochenta, con ellas ingresa de manera definitiva la mirada de la mujer en el cine. Ambas realizadoras transgredieron mediante contenidos vanguardistas las formas de hacer cine, con perspectiva de género y una actitud crítica y hasta de denuncia.

Hay que hacer una salvedad, no quiero dar a entender que haya un “cine de mujeres” y un “cine de varones”, o lo que sería lo mismo, un cine masculino y otro femenino. Pensar en esos términos sería reproducir lo signado por un orden patriarcal, donde a la mujer se la relaciona con ciertos atributos y al hombre con otros. También sería dar a entender que todas las películas hechas por mujeres serían lo mismo por el simple hecho de ser realizadas por mujeres, cuando bien sabemos que existen notables diferencias entre las mismas. El cine de Bemberg y Stantic no es el mismo ni persigue las mismas intenciones que el de directoras actuales como lo son Lucia Puenzo, Albertina Carri, Lucrecia Martel, entre otras. Incluso entre estas últimas, que son parte de una misma etapa, hay importantes disimilitudes.

“En la actualidad, a pesar de la importancia adquirida por la organización La mujer y el cine, no existe el colectivo “mujeres” a la hora de catalogar o clasificar la producción cinematográfica local, Aunque muchos críticos reproducen el discurso cinematográfico clasificatorio según el cual, la acción es producida por varones mientras la búsqueda interior es propia de la mirada femenina (nuevamente lo público es asociado al mundo masculino, mientras lo interior, privado y sentimental es parte de la arena de lo femenino), la verdad es que observamos las prácticas profesionales que se desarrollaron en los últimos años, veremos que son absolutamente diversas y heterogéneas” (Kriger, 2014, p.8).

El Nuevo Cine Argentino trajo consigo varias rupturas con el cine tradicional. Rupturas en la producción de las películas, en la difusión de las mismas, en lo técnico, en lo temático. Y además, una serie de rupturas con las representaciones y discursos heteronormativos propios del cine hasta ese momento. Dentro de este

movimiento, el ingreso y presencia de mujeres cineastas es contundente. Entre ellas, voy a detenerme en Lucrecia Martel, quien en relación a la representación de la mujer en sus films, comenta, *“Cualquier mujer que tenga un discurso público o privado no puede sustraerse a lo que es y ese lenguaje va a estar impregnado de toda su experiencia y la experiencia va a ser de mujer (..) Yo no me pongo a pensar, primero, a ver quiero ver como representar a la mujer, no me hace falta, porque ya soy mujer, porque tengo un pensamiento sobre el poder (..) no estoy haciendo un esfuerzo por representar a la mujer, siento que eso está de hecho dado”* (Entrevista a Lucrecia en Playboy Colombia, 2018).

Lucrecia Martel

Lucrecia Martel nace en Salta, lugar al que siempre vuelve, en la realidad y en los recuerdos, para crear sus películas. Dentro de una numerosa familia de clase media, hizo de sus familiares los primeros protagonistas. Los perseguía con su cámara y los observaba detenidamente, atesorando y registrando una cotidianeidad que para ella, aun siendo pequeña, resultaba interesante.

Por más que durante su adolescencia siempre supuso que iba a ser científica, a los 19 años emprendió viaje hacia Buenos Aires, en vistas de estudiar Publicidad, pensando que era una mezcla de lo científico y lo creativo. Resulta que en cuanto fue a anotarse a la Universidad del Salvador, se cruzó con una foto del Papá y allí mismo se retiró. Se anotó entonces en Comunicación Social, carrera nueva en la Universidad de Buenos Aires, y paralelamente hacia un curso de dibujos animados en la Escuela de Cine de Animación de Avellaneda, con mucho gusto por el lado técnico de la realización.

Lucrecia empezó a entablar relaciones con gente que hacía cine, y se fue entusiasmado se mundo. Aprendiendo junto a amigos a los cuales ayudaba a hacer cortos, leyendo y viendo películas. Terminó inscribiéndose durante el año 89, en el CERC, hoy Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), en un contexto de hiperinflación donde los recursos y materiales de la escuela eran escasos.

Luego de dirigir varios cortometrajes como *El 56* (1988), *Besos Rojos* (1991) y *Rey Muerto* (1995), y de realizar series de televisión como D.N.I y el programa infantil Magazine For Fai, en el año 2001 Lucrecia estrena su primer largometraje, que pasaría a ser un ícono del Nuevo Cine Argentino, *La Ciénaga*. Esta primera obra de la cineasta habla mucho del estilo de Lucrecia Martel, y además tiene varios puntos de encuentro con *La Niña Santa* (2004).

En primer lugar, el personaje del Dr Jano nace de un canto que dos niñas entonaban por casualidad durante elcasting para *La Ciénaga* (que luego será parte de la película, en la escena donde Marianita y Verito cantan frente al ventilador). *“Doctor Jano, cirujano/hoy tenemos que operar/en la sala de emergencias/a una chica de su edad/Ella tiene veintiún años/Usted tiene un año más/Doctor Jano, cirujano/No se vaya a enamorar.”* Lucrecia afirma que de esta rima nace el personaje del Dr Jano, y con ello también parte de la trama de *La Niña Santa*.

Si bien en *La Niña Santa* hay un hilo narrativo más definido, en ambas películas hay algo del orden de lo estático, lo latente, donde parece que nada está pasando pero en realidad pasa de todo. Durante el transcurso de *La Ciénaga* podemos notar como se anuncia la muerte de

Luchito, que juega a hacerse el muerto, a no respirar, queda delante de las escopetas cuando los otros niños salen a cazar. Recién sobre el final de la película, con la caída y muerte del niño, hay un suceso concreto que rompe con la quietud, finalmente una herida letal, entre todas las que vemos en la película. En *La Niña Santa*, la película termina cuando está por revelarse la situación entre el Dr Jano y Amalia, justo cuando está por explotar toda la tensión latente en el film.

Transgrediendo los límites de lo visual, Lucrecia apuesta a trabajar las potencialidades que ofrece el cine (principalmente en el tratamiento del sonido) para escapar de la “percepción domesticada”. Así por ejemplo, lo sintomático se repite, de distintas maneras, en ambas películas. *[Mientras que en La Ciénaga había muchas heridas] En esta película (refiriéndose a La Niña Santa) el síntoma físico es la fiebre. No tenía que haber nada externo, todo tenía que ser invisible, no tenía que haber laceraciones ni roturas. La fiebre se relaciona con el deseo y el éxtasis religioso, es el cuerpo caliente. Cuando escribo, casi siempre empiezo por las enfermedades. Para mí, lejos de ser una cosa tan negativa, como muchas veces suele suceder porque se aproxima la muerte, la enfermedad tiene algo maravilloso, que es la desactivación de la percepción domesticada (Entrevista a Lucrecia en Enriquez, 2004).*

Lucrecia se corre de la construcción tradicional, donde como decía anteriormente, hay un inicio, un nudo y un desenlace. En sus obras siempre sucede lo inesperado, (a veces no tan sorprendente si logramos afinar el oído). Si el de Martel fuera un cine comercial, en *La Niña Santa* todo se reduciría a que en un principio se expusiera el Dr Jano, que este fuera castigado y la niña inocente salvada, todo cierra, final redondo, final feliz. Pero nunca es así, “*El*

cine que a mí me gusta transitar -como espectadora y directora- es el de la ambigüedad, que no genera nada radical, que no va a cambiar el mundo, pero que al menos propone un territorio menos seguro. Política y vitalmente no hay nada tan peligroso como creer que hay un lugar hecho, dado, y que es inamovible” (entrevista a Lucrecia en Garzón, 2007).

La Niña Santa

Durante las clases de catequesis se habla sobre la vocación, el llamado de Dios, el plan divino. ¿Cómo es el llamado? ¿Y si me pide que mate a alguien? ¿Cómo distinguir entre la tentación del Diablo y el llamado de Dios? Amalia y Josefina escuchan, principalmente Amalia en quien notamos una mirada que insinúa preocupación e intriga por el tema. Pero mientras, las amigas también se hablan al oído, susurrando sobre un beso “que no la dejaba ni respirar” entre la profesora Ines, quien da la clase, y un hombre.

Las chicas salen de clase. Se acercan a escuchar a un hombre en la calle que está “tocando” el theremin, entre comillas pues el theremin es un instrumento que no es necesario tocar para extraerle sonidos, genera un efecto sin contacto. No como lo que va a pasar a continuación, que es justamente un contacto que desencadena una serie de efectos. Amalia está entre la muchedumbre amontonada que escucha la música del señor, y justo detrás de ella se encuentra Jano, quien va a apoyar su cuerpo sobre el de ella. La niña abre los ojos, frunce el ceño, confundida, sorprendida, pero estática. Mira hacia atrás pero el hombre se retira rápidamente.

Este contacto desencadena en la muchacha una serie de sentimientos y emociones que confunde con el llamado de Dios, pero que en realidad son propios de su despertar sexual. Un juego de cruces entre lo sagrado y lo profano, que a Lucrecia Martel le interesa mostrar. *“Es un cuento sobre el bien y el mal, no sobre el enfrentamiento entre el bien y el mal, sino sobre las dificultades para distinguirlos. Un cuento sobre los peligros del discernimiento entre el bien y el mal”* (Entrevista a Lucrecia, 2004).

La niña va a perseguir al Jano durante toda la película, convirtiéndose en la acosadora, anunciándose a través de sonidos. *“Dios nos llama y eso es la vocación, nos llama para salvar y ser salvados, y ese es el sentido único que tiene que tener nuestra existencia”*, explica Ines en clase de catequesis, Amalia está segura de que su misión en el plan divino es salvar a este hombre.

Jano es un otorrinolaringólogo que se está alojando en el hotel de la madre de Amalia, Helena, a causa de un congreso de medicina que se celebra en el mismo. *“Helena desea a Jano, que desea a Amalia, que desea a Jano, que desea también a Helena, la madre de Amalia”* (Christofoletti, 2020, p.87). Éste es el resumen que hace Natalia Christofoletti sobre el film, que me resulta cómico y a la vez totalmente acertado. En La Niña Santa, al igual que en varias producciones de Martel, el deseo está siempre latente, circulando por todos lados, entre todos los personajes.

No tan santa

En esta obra, la mujer pasa de ser pensada y retratada como objeto de deseo, objeto de placer visual, a

ser mostrada como sujeto activo deseante. Martel introduce la mirada femenina, el deseo femenino tanto en el personaje de Amelia como en el de Helena, a las cuales vamos a ver atravesadas y movilizadas por su deseo sexual durante todo el film.

En Amelia, la situación de abuso desencadena su despertar sexual, resultando en una atracción casi obsesiva con el Dr Jano, a quien persigue, busca, seduce, acosa. La mujer pasa a ser la que mira y el hombre el observado. Una inversión de roles que rompe con la idea de la mujer como víctima pasiva e inocente, para posicionarla como victimaria. Podemos percibir como Martel pone en relieve el rol de víctima de la mujer en el cine, incluso de un modo perverso e irónico.

Como espectadores podríamos insinuar que luego de la situación de abuso veríamos a una niña traumada, angustiada, tensa, perdida. Pues pasa todo lo contrario, escena tras escena va a plantearse este interrogante, la niña santa, ¿qué tan santa es? Amalia busca incluso que la situación se repita, busca que el Dr. Jano vuelva a entablar contacto físico con ella, a lo que él escapa.

Incluso se toma la situación con gracia, o con poca seriedad. En una de las escenas, cuando Amalia, Josefina y Helena están desayunando en el hotel, ésta última se levanta a saludar al Dr Jano, y las dos niñas se quedan en la mesa. Josefina le pregunta a Amalia, ¿Ese es?, a lo que Amalia responde con un “Shh” y una leve sonrisa que lejos de demostrar preocupación, denota más bien algo de picardía. Ella es consciente de lo que sucedió, entiende que la tocaron sin consentimiento y la gravedad de aquello. Pero no quiere que se sepa, no por miedo, sino porque está segura de que es su misión salvar al Dr Jano, y porque además, disfruta de sostener esa tensión que se

da en la persecución que lleva adelante. Seguir el supuesto llamado de Dios, con la mezcla de un goce que se enciende.

El tratamiento de la maternidad también es interesante y novedoso. Hay un quiebre con la conservadora idea de la mujer que contrae matrimonio y permanece en él, también con la imagen de una madre presente que se dedica enteramente a sus hijos, devota de ellos y sumamente atenta a sus vivencias. Helena lejos está de ser todo esto, sino que es una mujer divorciada y ausente en cuanto al vínculo con su hija, con la cual no tiene una relación íntima. En varias escenas la vemos despistada, o quizás solo prestando atención a ella misma, volando en los aires.

Helena es un personaje atravesado por la sexualidad, portadora de una sensualidad innata. Por un lado tenemos su atracción hacia el Dr Jano, donde allí desde un lugar activo busca conquistarlo, notamos como lo mira y en esa mirada vemos deseo, escuchamos como le habla, y oímos deseo. Y por otro lado, Helena también es objeto de miradas, y ella disfruta de esto, de ser vista. Cuando la escuchamos durante la prueba de audición en la cabina, rodeada de médicos que la oyen, percibimos en su voz un tono sensual, como de provocación. Jano se pone los auriculares, en las miradas entre ambos personajes y en lo sonoro, la atracción se hace notar.

La figura de Helena se contrapone a la de la madre de Josefina, quien simboliza ese modelo de madre ligada a la religión, la moral, el deber-ser. También hay una diferencia en relación al espacio que habitan las distintas familias, para Amalia y Helena el hotel es su casa, en donde se inscriben todos los vínculos familiares, que se extienden a personas que trabajan en el hotel y que no

son parientes de sangre pero que *“son como la familia”* (dice Helena sobre Mirta). Una familia con fronteras difusas, que no responde al modelo tradicional. La madre de Josefina no está de acuerdo con esto, en una de las escenas sostiene *“Yo no entiendo cómo Helena no se da cuenta de que esa chica (por Amalia) necesita una casa, un hogar. No se puede criar...”*.

La relación de amistad entre Josefina y Amelia tampoco está exenta de señales de erotismo. Tiene algo de lo indeterminado. Son amigas y a través de miradas, gestos, actitudes, la naturaleza de ese vínculo se pone en cuestionamiento, haciendo pensar que por momentos hay ciertas intencionalidades que escapan de lo que solemos pensar como amistad. Lucrecia juega con esta indefinición, el momento en que vemos un beso entre las dos chicas, es retratado con tal neutralidad y naturalidad, que hace parecer que simplemente es un acto más de amistad, permeado por la inocencia de la pre-adolescencia.

El deseo es retratado por la cámara que busca los cuerpos, y por un sonido que agudiza el oído. Casi nunca vemos a los cuerpos enteros, estos se fragmentan en el encuadre, mas bien el film está signado por planos detalle y planos medios que persiguen la mirada, la boca, las manos, las orejas, los susurros.

El llamado

Todo el tiempo hay un paralelismo entre lo religioso y lo sexual, entre el descubrimiento de la vocación y la iniciación de la sexualidad. Hay algo del orden de la revelación que se mantiene en ambos temas, lo que no está, lo que no se dice, y que cuando aparece, aparece a

través del sentimiento. Sentimiento que moviliza el cuerpo, que revoluciona las emociones, invadiendo todo con un calor desconocido e intrigante. La visibilidad no es característica del catolicismo. Todo ello se mueve en otro plano que no es el de lo visible, salvo por algún “milagro” que se presente, si es que lo interpretamos como tal. Pero en definitiva, tiene que ver más bien con lo sensorial, lo íntimo, la pasividad (“*No hay que desesperar*” le dice Inés a las chicas), la escucha. Si vemos a Dios, va a ser a través del sentir y la escucha, porque él nos va a llamar, “*Lo importante es estar alerta*”.

A través de este juego del llamado y la escucha, también en este ida y vuelta entre el misticismo y erotismo, y en toda la película en sí, el sonido es central. Christofolletti (2020) sostiene “*El paisaje sonoro de La Niña Santa se asemeja al del interior de una Iglesia. Y esto se debe principalmente a dos elementos: constantes reverberaciones y ruidos de baja frecuencia*” (p.92).

Asimismo, comentando sobre la voz de Amalia y como ella se expresa, la autora advierte que es a través de susurros. La vemos susurrando sus oraciones y susurrando ideas con Josefina. “*El aura de catedral que tiene la película es incrementada por los susurros, comunes tanto en las iglesias como al hacer el amor*” (Christofolletti, 2020, p.96)

Pero además, el film gira y se desenvuelve en torno a la temática del sonido, que posibilita relaciones entre los personajes. Además de la idea del llamado, El Congreso que tiene lugar en el hotel es un encuentro sobre audición. Jano, se especializa en el “Síndrome de Ménière”, que es descrito por él mismo como la escucha de un sonido que “*Puede ser como un pitido o como un sonido de radio mal sintonizada. A veces parecen voces lejanas y las*

frecuencias son graves". Helena sufre de este malestar, lo cual posibilita el encuentro con Jano, que además le propone interpretar el rol de paciente en la presentación del cierre del congreso.

La posibilidad de pensar

La película finaliza antes de que todo estalle. Helena vestida de rojo, esperando en el escenario, simbolizando el peligro. El Dr Jano se entera por palabras de su propia hija que está por saberse la situación con Amalia. Nervioso, está por subir al escenario, rechaza usar corbata, posiblemente porque el mismo ya está demasiado ajustado.

En el lobby del hotel, los padres de Josefina esperan por Helena, para contarle lo sucedido entre Amalia y Jano. Mientras los vemos sentados en un sillón, aparece una joven de limpieza del hotel que tira un aerosol desinfectante, como si estuviera desinfectando a los propios huéspedes del hotel. ¿Serán los padres de Josefina, los que también van a desinfectar a los cuerpos impuros y sucios del Dr Jano y Amalia, al revelar la situación?

Finalmente, vemos a las dos amigas en la pileta, haciendo plancha boca arriba, empujando con los bordes, yendo y viniendo inmersas en el agua. Y la última frase del film, dicha por Amalia, "*Hola, hola, ¿escuchas?*". Me gusta pensar que es una señal que nos da Lucrecia, como si nos dijera, ¿podieron escuchar la película?, englobando y remarcando la importancia del plano sonoro durante todo el film.

Sobre el final de *La Niña Santa*, Martel comenta, "*Termina antes de una revelación. O no. Para mí es*

importante imaginar que podría no haber nada revelado. Si hubiese filmado un final, habría convertido toda la película en un juicio. Así, en cambio, existe la posibilidad de pensar” (Entrevista a Lucrecia en Enriquez, 2004). Esta respuesta me fascina, y me parece que de alguna manera sirve para no-concluir con el análisis de *La Niña Santa*. Escapando de las literalidades, abrazando lo no dicho, huyendo de la hegemonía de la linealidad comercial para introducirnos en un mundo mucho más rico, más sincero. Un mundo donde lo real deviene ámbito de reflexión, donde se acepta que aquel Todo del que habla Deleuze no está dado y por tanto no puede cesar de cambiar, ni de crearse.

En relación a la idea de un juicio, no puedo evitar relacionar con Maite Larrauri quien retomando las ideas Deleuze y Guattari, explica por qué los juicios trascendentes aprisionan la vida, aquella trascendencia consiste en creer en una realidad superior según la cual se puede establecer lo que está bien y lo que está mal. Poca importancia tiene que esa realidad la situemos en los cielos, en las ideas, en el futuro, en la promesa política de un mundo mejor. Lo que tienen en común todas las trascendencias es la voluntad de juzgar la vida desde el exterior (Larrauri, 2000). Liberándose, y liberándonos de los juicios morales que todo lo limitan, Lucrecia Martel, abre la posibilidad de pensar con imágenes, más allá de cualquier atadura.

Bibliografía

- Aguilar, G.M. (2006). *Otros mundos: ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Fernández, P. G. (2017). *El cine de Lucrecia Martel como imagen crítica*. La experiencia del Deseo más allá de la Clase,

el Género y la Raza. RELIGACIÓN. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, 2 (8),15-27.

- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo; Estudios sobre cine*. Vol 1 y 2. Trad. Irene Agoff. Barcelona. Paidós Ibérica.

- Kratje, J. (2013). *El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino* en Papeles de Trabajo, N° 12, 248-271. Universidad Nacional de San Martín.

- Mulvey, L. (2007). *El placer visual y el cine narrativo*. En Karen Cordero Reiman e India Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.

- Kriger, C. (2014), *¿Cuántas somos en la producción de imágenes y sonido?*, en *Cinemas d'Amérique Latine* No.22, Toulouse: Association Rencontres Cinemas d' Amerique Latine (ARCALT) y Presses Universitaires du Mirail, p. 68-69.

- Christofolletti Barrenha, N. (2020) *La experiencia del cine de Lucrecia Martel. Residuos de tiempo y sonidos a orilla de la pileta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Prometeo Libros.

- Larrauri, M. (2000). *El deseo según Gilles Deleuze*. Valencia, Tandem Edicions, S.L.

Entrevistas

- Entrevista a Lucrecia Martel con Ivan Pinto Veas para la revista *la Fuga* (2015). Recuperado de <https://www.lafuga.cl/lucrecia-martel/735> (Última fecha de consulta 29/11/2022)

- Entrevista a Lucrecia Martel con Mariana Enriquez para *Radar*, Pagina12 (2004). Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1390-2004-05-02.html> (Última fecha de consulta 29/11/2022)

- Entrevista a L. Martel de *Playboy* Col. (2018). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8sGWtORznnl&t=965s> (Última fecha de consulta 29/11/2022)

Filmografía

- *La Ciénaga* (2000), dirigida por Lucrecia Martel.

- *La Niña Santa* (2004), dirigida por Lucrecia Martel.

Pedro Costa. Poética de la migración

Agustina Cabrera

Incontables veces se torna impreciso poder tomar registro de lo que está aconteciendo en el momento, más aún si se trata de eventos que nos afectan directamente como sujetos y ciudadanos. De los movimientos políticos y los sucesos socioculturales sólo podemos conocer sus efectos a posteriori, cuando intentamos reconstruir la historia dotándola de palabras. Al decir de Barthes⁶⁰, en tanto somos seres vivientes no podemos decir nada sobre la historia, sino que, más bien, somos lo contrario a la misma, vamos a contrapelo a medida que se va narrando. Aún así, es posible pensar que no sólo las palabras pueden aportar a una narración política, sino que las imágenes resultan un medio pertinente para ello.

Desde la fotografía hasta el cine, podríamos decir que una historia puede ser contada apelando a los elementos figurables de aquellas disciplinas. Particularmente, con sus armados ficcionales, las imágenes cinematográficas instauran una vía posible de elaboración de aquello que no ha sido relatado todavía.

⁶⁰ Barthes, R., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós comunicación. 1995.

La imagen tiene la capacidad de poder cifrar y narrar una historia⁶¹, la de un sujeto, la de una comunidad. A partir de allí, pueden hacerse visibles los mecanismos que subyacen al sostén de una coyuntura determinada, como así también, permite disminuir las distancias ante aquello que puede resultar lejano a nuestro entendimiento. Al menos este es el hilo conductor de los distintos trabajos que se enmarcan en nuestra mesa redonda: pensar con imágenes, hacerlas hablar, y por sobre todo, que ellas nos hablen sobre aquello de lo que es más complejo tener noción, de aquello cuyo acercamiento es más laberíntico. Intentar pensar al mundo, que es tan vasto “que sólo puede cartografiarse o imitarse de forma indirecta, por medio de un objeto que funcione como su interpretación alegórica”⁶². Erróneo sería decir que pensar con imágenes es más simple, más directo. Se trata, en cambio, de añadir otro recurso, el de la figurabilidad de la imagen, para poder palpar de otros modos aquello que se nos escapa, una realidad siempre en constante acontecer, y vivencias que todavía se siguen reconstruyendo.

Una imagen no se puede abordar por sí sola, sino en un conjunto, en una relación con otras imágenes, al menos cuando hablamos de cine. En este caso, una imagen siempre remite a otra, al Otro⁶³. La imagen insta un juego de relaciones que les otorga corporeidad a las mismas. Ello probablemente se deba al mecanismo del montaje, aquel que da sentido a la relación

⁶¹ Ibidem.

⁶² Jameson, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires, ediciones Paidós, 1999 (p.199).

⁶³ Ranciére, J., *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2011.

entre imágenes, las hace moverse, situándolas en tiempo y espacio.

Ahora bien, esto podría no existir en la realidad efectiva: el montaje ya nos da la pauta de cierta artificialidad en las imágenes a las que, en vano, podríamos adjudicarles un sentido de realidad. No se trata de que lo que vemos en pantalla intente parecerse a una realidad imitable. Acaso se trate de un corte, de una interpretación, que siempre es una construcción, una invención singular, única, sobre aquello que acontece. Las imágenes producen un “distanciamiento, una desemejanza”⁶⁴ respecto a aquello que quiere representar.

El cine como arte, aunque durante mucho tiempo quiso velar sus intenciones, lejos está de resultar ingenuo o de mostrarse inocente respecto de lo que acontece a su alrededor. El cine, por lo tanto, se presenta como un “aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y donde esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina”.⁶⁵ Porque de eso se trata: la cinematografía está inmersa en una estructura de producción de la que no puede desligarse, y no podemos negar que el ojo, que la mirada de quien realiza una obra -en este caso una película- introduce una visión y un modo de ver el mundo. En cada decisión, en cada plano y en cada diálogo, algo de una intención se deja traducir. Algo de ello nos advirtió Bazin⁶⁶ cuando plantea que “tanto por el contenido

⁶⁴ Ranciére, J., *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2011. (p.29).

⁶⁵ Ranciére, J., *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2019. (p.19).

⁶⁶ Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, ediciones Rialp, 1976.

plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado⁶⁷. En el espectador está reconocer que justamente se trata de una interpretación del mundo, la imagen que vemos ya se encuentra mediada por una visión particular.

Proponemos entonces adentrarnos en alguna de esas cosmovisiones en un intento por dimensionar apenas algunas cuestiones que acontecen en nuestro complejo mundo, de hacerlas más cercanas, y por qué no, digeribles. En este caso, ciertos tipos de cine que se alejan de la narración clásica hollywoodense nos brindan una mirada más poética y humana sobre la cuestión social, sus quiebres y sus discusiones. Dentro de estos desvíos cinematográficos encontramos del otro lado del océano a Pedro Costa (Lisboa, 1959), director portugués que desde 1989 realiza obras cinematográficas con una densidad inigualable, una opacidad poco antes vista y una demora que nos invita a reflexionar y repensar los aportes de este arte en el modo de entender el mundo y procesar acontecimientos políticos.

Desde la mirada de Pedro Costa

Su cine nos permite pensar cómo la imagen cinematográfica sobrepasa sus límites e instaura una reflexión sociológica sobre el acontecer actual de la cultura portuguesa. Primeramente, es posible evidenciar que Portugal no posee una historia sencilla, particularmente respecto a los últimos 100 años. Aquel país se vió afectado por una fuerte disputa política interna,

⁶⁷ *Ibidem* (p.71).

muchos cambios de regímenes políticos y con ello una gran inestabilidad social. El intento cinematográfico de Pedro Costa puede ceñirse en los efectos aletargados de distintos acontecimientos ocurridos durante el siglo XX: la Revolución a comienzos de siglo, la prolongada dictadura, guerras civiles y las distintas revueltas liberadoras, como la *Revolución de los Claveles* (1974) que culminaría con el régimen autoritario del dictador António de Oliveira. La constitución como República en 1910 da cuenta del armado de una historia tardía, hecha de a fragmentos, interrumpida algunos años después por una turbulenta y muy larga dictadura⁶⁸. Quizás aquí encontramos algunas semejanzas con nuestro país, cuya historia también fue escrita de a saltos, plagada de intermisiones y cortes, de momentos oscuros. La pregunta es, ¿cómo habitar un territorio que abrumba por sus cambios, tanta crisis y choque político?

Quizás este sea el interrogante que insiste en el cine de Pedro Costa. Lo curioso es que, incluso sin referir directamente a estos momentos históricos, se pregunta acerca de sus consecuencias a lo largo del tiempo. Consecuencias que resultan invisibles, que marcan los cuerpos e instauran vidas nómadas, sin arraigo alguno. Portugal se transforma en un país con una enorme cantidad de emigrantes, de aquellos que vienen de ex colonias africanas; de ciudadanos que, por la coyuntura que atraviesan, deben buscar otro lugar donde vivir. Sin embargo, muchos permanecieron, aunque sin hallar raíces a las que aferrarse. Muchas mujeres sin trabajo, muchos hombres que venden su fuerza de trabajo en las obras de construcción. Se constituye entonces una

⁶⁸ De la Torre Gómez, H., *Portugal en el Siglo XX*. Madrid, Ediciones Istmo, 1992.

migración interna, que fuerza a ir de un lado a otro en búsqueda de mejores oportunidades. Lisboa, particularmente el barrio de Fontainhas, y Cabo Verde -cuya independencia de Portugal cumplió apenas 47 años- son, entre otros, las zonas privilegiadas para recibir esas errancias.

Las películas de Pedro Costa poco pretenden ser neutrales, sino que apelan, desde sus particularidades, a reescribir la historia de Portugal desde sus partes ausentes, desde las lagunas, desde lo borrado. Allí donde se posibilita “cifrase en nuevas figuras la experiencia de quienes han sido relegados al margen de las circulaciones económicas y las trayectorias sociales”⁶⁹. Es una apuesta política desde la ficción, en donde los protagonistas son los mismos arqueólogos de un pasado hecho de silencios y fragmentos.

Costa insta un tratamiento antropológico de la imagen que, lejos de buscar una perfección y pulcritud de la misma, sitúa en primer plano el orden de lo mundano, donde priman escenas sin sets armados ni decorados artificiales. Sólo locaciones naturales, casas ya habitadas, cargadas de vida y muerte. Aquí incluso podríamos situar cierta disrupción por parte de Costa en relación a toda una tradición y un modo de hacer cine que los grandes teóricos avalan. Tal es el caso de André Bazin, quien postulaba que mientras más armada la escena, más auténtica era en relación a la esencia del cine, ya que para él lo demás es un intento por “hacernos olvidar la escena”⁷⁰. En todo caso, con Pedro Costa, ninguna escena puede ser

⁶⁹ Rancière, J., *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial. 2019, (p.141).

⁷⁰ Bazin, A., *¿Qué es el cine?*, Madrid, ediciones Rialp, 1976 (p.91).

olvidada, y aunque muchas veces entremos en un clima casi documental, es bien notorio que se trata de su cosmovisión plasmada en imágenes. Sólo cuenta con una cámara fija, con actores que no son tanto actores sino ciudadanos de la comunidad. Y es entre estos elementos -que de a ratos no se complementan armoniosamente como se espera- donde se moldea la forma de la espera y de los silencios.

Más allá del límite de la imagen

Con su intento de ficción cuidada, de a ratos como un documental casi antropológico, Pedro Costa elabora un espacio político de imágenes que nos invitan a deslizarnos en una coyuntura que no cesa de instaurar preguntas desde su primer largometraje, *Sangre*, estrenado en 1989. Esta película resulta un trabajo muy interesante para pensar el choque entre generaciones y evidenciar eso que no encaja, la distancia irreductible entre los adultos, que han visto y vivido en horror de Portugal, y las infancias y adolescencias, cuya esperanza se traduce en cada gesto, en cada intención. Hay algo de un sistema filiatorio fragmentado, de ausencia de autoridades: los hermanos Vicente y Nino se cuidan entre sí, se pierden, se encuentran. Una historia plagada de partidas y de retornos, de personajes que aparecen y se van; se desvanecen. Los adultos (cuyos personajes curiosamente carecen de nombres) miran hacia el fuera de campo, como si hubiese un más allá que se sostiene como promesa... mirar más allá, a punto de irse. Ya desde el inicio de su filmografía, aparece la dificultad de rastrear de dónde vienen las imágenes. En vano resulta intentar situarlas en algún tiempo y espacio determinado. *Sangre* es una cartografía del silencio, de lo no dicho, al menos

de decires que se enuncian en la oscuridad sólo para recuperarse bajo la luz de la luna, entre hermandades, en la juventud esperanzadora.

En eso que Pedro Costa anuncia, se figuran infancias sin proyectos, sin futuro. Es ahí donde se propone construir prosperidades, generar imágenes que posibiliten espacios de cuidado y de ternura ante ese contexto tan incierto que arrasa. Este signo de esperanza no se pierde, sino que volveremos a encontrarlo años después en su film *Huesos* (1997), otra de las pocas películas donde se plasma en las escenas un ápice de ilusión depositado en las juventudes, un grado de optimismo y la aparición de otro mundo posible donde la construcción de lazos tenga lugar; lazos que han sido fragmentados en las generaciones anteriores y han sido imposibilitados por las crisis y las constantes huidas. El cine de este flamante director portugués nos invita a la configuración de un nuevo lenguaje, de un cambio de paradigma en el modo de ver y decir una verdad, un modo más humilde, menos artificioso (sin dejar de ser inventivo). Su trabajo es ir “más allá del umbral”⁷¹, más allá de aquello que está preestablecido en el modo de narrar historias, instaurando otra relación posible con las imágenes. Es en este caso un tratamiento de las imágenes como un fósil, y no como una imagen-dato, una imagen que contenga una significación en sí misma, sino que, como mencionamos anteriormente, remite siempre a otra imagen, responde a una estructura de sentido - muchas veces indeterminado- que la sobrepasa.

Una estructura plagada de silencios e interrupciones, de pausas y demoras. En tanto fósil, se

⁷¹ Galuppo, G., *Los mecanismos frágiles. Últimas imágenes desde la vida dañada*, Buenos Aires, Ver Poder. 2020 (pág.21).

abre a una “apertura que lo hace hablar más allá de sí mismo” (p. 83) Casi como una operación, este otro tratamiento de la imagen va acortando las distancias entre quien las construye y la realidad que intenta representar; teniendo en cuenta que toda representación yerra en su cometido, que se queda corta, se repliega sobre sí misma e incluso puede mentir.

En ese espectáculo de las representaciones, donde se desencaja la estructura entre lo visible y lo decible, Pedro Costa se hace eco de unas voces silenciadas, quizás incluso la suya, que sólo por medio de lo figurable de la imagen puede encontrar lugar para ser enunciado.

Jacques Rancière realiza un estudio muy pertinente sobre cómo el cine de Pedro Costa instaura relaciones entre la ficción y la política, entre “el adentro y el afuera”⁷². Se trata de hacer hablar a aquellos que han quedado relegados, desplazados de la estructura social, de la promesa de un futuro posible. Hacer presente la ausencia a la que han sido destinados, a un destierro sin fin, al desamparo perpetuo. En palabras del filósofo francés:

“ya no se trata de poner de relieve la capacidad de los hombres del pueblo de levantarse a plena luz para apoderarse de los grandes textos que argumentan las aporías de lo justo e injusto. Se trata de saber si un decorado de paredes leprosas, casuchas invadidas por los mosquitos y habitaciones cruzadas por los ruidos del exterior constituye un mundo; si los cuerpos derrumbados y

⁷² Rancière, J., *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial. 2019 (p.121).

las voces estremecidas por la tos (...) forman una conversación; si esta misma conversación es el ruido de cuerpos sufrientes o la meditación sobre la vida que esos seres han elegido.” (Ranciére; 2019:121).

Partiendo de esta premisa, podemos pensar que este cine inaugura una reflexión sensible a través de las imágenes, posibilitando un tratamiento poético. Con ello, este director relata modos de existencia que van a contrapelo del mundo. La existencia de los desposeídos. Bordea con sus planos una detención del tiempo y del sistema productivo capitalista. No hay prisa, porque no hay futuro, y eso se evidencia en el desplazamiento casi fantasmal de los personajes, casi flotando entre los cuartos, casi ausentes.

Portavoces en la repetición

En el intento por hacer concretas algunas particularidades de su cine, podemos pensar que cada una de sus películas conlleva un nombre propio, un personaje que es designado como portavoz de una vivencia que va más allá de su historia personal: nombres que insisten y son bordeados constantemente en cada narración, a modo de no olvidar que estamos situados en un contexto determinado de la coyuntura portuguesa, pero además consignando que es la manera que Costa ha encontrado para hacer surgir ciertas verdades. Presenciamos las historias de Mariana, de Vanda, de Vitalina Varela, de Ventura, viajeros sin destino (Particularmente, estos últimos dos personajes vuelven a reencontrarse en varios de sus films, dando cuenta de una historia inacabada que todavía merece ser contada). Los mismos ciudadanos son aquellos que pueden re-

presentar su realidad, a modo de intentar procesar y elaborar los sucesos que los atraviesan.

El personaje de Mariana (Inés de Medeiros) se constituye como la figura central de su segundo largometraje, *Casa de Lava* (1994), un film que retrata explícitamente el ir y venir de un lado al otro, sin pertenecer. Para ello, apela a la construcción de un personaje sin nombre ni historia que cae en coma al accidentarse trabajando en Lisboa, aunque vive en Cabo Verde. Ni allí ni aquí alguien puede dar cuenta de su existencia. Los datos que vamos conociendo de este personaje no los sabemos sino a través de la mirada perspicaz de Mariana, enfermera de Lisboa que atiende a este hombre incierto, que nadie reclama, que nadie busca, salvo a partir de una carta sin firma, la cual pide que su cuerpo sea llevado de nuevo a Cabo Verde, donde nadie lo espera. En palabras de Ranciére: "Resultaba como consecuencia que la carta ya no había sido escrita por nadie en particular"⁷³, una carta sin emisor ni destino alguno.

Mariana debe mover cielo y tierra para despertar a sus habitantes de un letargo, hacerlos reaccionar e intentar ubicar a este trabajador errante en algún lugar, que alguien lo nombre, lo reconozca. Ella lo asiste hasta el límite de lo posible y hace suya la lucha por la vida y la salud de este hombre que no tiene historia. Mariana le inventa una y lo rodea de fantasmas, hasta quedar ella vaciada de sentido, carente de un pasado. La construcción de historias entonces se desliza de un personaje a otro; cuando uno logra reconstruir la suya, el

⁷³ Ranciére, J., *Las distancias del cine*, Buenos Aires, EditorialvManantial, 2019. (p.135).

otro pierde recuerdos, se borran paulatinamente en la narración.

Quizás esto da cuenta de la dificultad misma en la elaboración de aquello que lo constituye y lo precede a uno. Con las imágenes inciertas de esta película, Costa insta una apertura hacia la ambigüedad de sentido, la multiplicidad de interpretaciones y la posibilidad de mantenerse en lo no-dicho. Los personajes poco dicen, insinúan, en una historia pequeña que gira en torno a este hombre cuya presencia nadie reclama, o que reclaman en anonimato.

Nadie lo llama, todos lo llaman en silencio. Nadie y todos, ahí rodeando un "muerto"; así le dicen. A través de estos microrrelatos podemos remitirnos poco a poco en la historia de un país que genera migraciones forzadas y constantes en su interior, de un pueblo a otro, de una ciudad a otra, en busca de algún elemento que estructure la vida de los sujetos, que los sujete justamente a algo. Se hace notable la figura del mirar más allá fácilmente evidenciable en tantas escenas, en un intento por buscar una salida a ese cuadro, a ese marco preestablecido, a esa historia ya dicha de a pedazos. En la imagen de la izquierda vemos a Vanda Duarte, joven con problemas de adicción cuya historia se relata en *El cuarto de Vanda* (2000).

Esta joven habitante del barrio de Fontainhas es una transeúnte más del mismo sitio, una habitante más que espera a que los días simplemente pasen entre cada inyección de heroína. En *El Cuarto de Vanda*, hay una imagen que se repite constantemente, pero cada vez no es sino distinta, más profunda: Aquella imagen de Vanda sentada en su cama consumiendo sustancias. Es como si el tiempo no pasara, es una retórica de la detención y la

ausencia de promesas hacia el futuro. Un detenimiento como acercamiento a la pulsión de muerte, a cero, a la nada posterior a la sensación de vacío que Vanda puede sentir luego de consumir heroína. Cada vez, una vez más. Una suspensión del tiempo, de la vida, en el cuarto de Vanda, tan emblemático, donde todo sucede. Por fuera de ese lugar, de su habitación, el panorama no ofrece nada distinto, excepto pobreza y miseria.

Vanda debe mirar mucho más allá de lo que el cuadro de la cámara le permite, debe inventarse un futuro al mismo tiempo en que las casas de su barrio van siendo destruidas y desmoronadas paulatinamente. Aquí se explicita entonces el interrogante que le adjudicamos a Costa, la dificultad de retratar un futuro en medio del caos.

En determinado punto de su filmografía, este realizador comienza a narrar una y otra vez la misma historia desde distintas perspectivas, desde diversos tiempos, siempre apelando a los mismos sujetos que actúan casi de sí mismos, manteniendo sus nombres y semblantes.

Allí ubicamos a Vitalina Varela y a Ventura, personas cuyas vidas han sido devoradas por los cambios históricos y arrastrados a una errancia sin fin, a un silencio estructural, a una mirada que no cesa de perderse. Y, por momentos, se hace evidente que hay un borramiento de la línea divisoria entre la ficción y lo documental. Tomando elementos de ambos, logra una narrativa fuera de la estructura, una suspensión de las certezas sobre lo que vemos, una entrega a mirar como si fuera un cuadro, con sus detalles, sus trazos y sus tropiezos, sus tachaduras y por sobretodo, las huellas de que hay una mirada crítica que plasma su obra. Ventura es un hombre mayor migrante de Cabo Verde, un hombre quizás con muchas

vidas, cuyos puntos de memoria se tornan inciertos película tras película. Comenzamos a oír su historia en *Juventud en Marcha* (2006), donde se presenta a un albañil jubilado, abandonado por su mujer que “hizo sus maletas y se fue”. Este enunciado insiste constantemente, lo repite hasta el cansancio a modo de procesar dicha ausencia. Vanda, la joven protagonista de su película del 2000, vuelve a aparecer en pantalla. Se la ve distinta, más adulta, lejana ya a las adicciones, reflexionando críticamente sobre su pasado y su presente. Ambos ¿dialogan? se hablan, pero rara vez se escuchan. Es como si no necesitaran interlocutor alguno. Cada uno habla de lo suyo, de lo que tienen y no tienen, de lo desvalidos que se sienten, las huellas de la ausencia y las carencias que inevitablemente hacen peso en sus vidas cotidianas. Entre escena y escena vuelven a encontrarse en ese cuarto, el cuarto de Vanda, aunque ya no es el mismo. Acaso en esos encuentros también se instaure un descanso ante la fatiga de los días, para depositar allí una presencia desprejuiciada entre quienes han vivido mucho y se preguntan cómo seguir.

Para responder a dicha pregunta, Ventura vaga entre barrios más modernos, presentándonos imágenes que, aunque más iluminadas, no son más esperanzadoras. Ventura se muestra desencajado y por primera vez, quizás la única hasta el momento, la cámara de Pedro Costa realiza un movimiento panorámico⁷⁴, se desliza siguiendo a Ventura dentro de uno de los departamentos lujosos. Lo sigue para no perderlo en esa extrañeza que se presenta. Este hombre continúa

⁷⁴ Aumont, J., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós comunicación, 2015.

deambulando por lugares, llegando incluso hasta un museo donde es interceptado, dando a indicar que él no pertenece allí, y nunca podría hacerlo. Ventura explora el museo, visualizando entre sus paredes las manos de los obreros que lo construyeron, sus propias manos. Los grandes monumentos levantados por aquellas manos anónimas a las que ahora les cierran las puertas. Otra vez, una no-pertenencia. Juventud en Marcha es el intento de este personaje por ubicarse en algún lugar, hablar con otros, relatar su historia en sus fragmentos y construir ese después, el después de lo que ha vivido toda su vida, un trabajo de sol a sol. Pareciera ser que entonces un ápice de liberación comienza a gestarse, sin embargo, Pedro Costa nos lleva, unos años después, a la continuación de esta historia que continúa haciéndose opaca.

Sin embargo, la presencia de Ventura no cesa de incomodar y vuelve a aparecer en *Caballo Dinero* (2014) aunque pareciera ser un personaje totalmente nuevo, ya que poco entendemos en dónde ni en qué tiempo estamos. Ventura desaparece, es buscado, es hallado.

La temporalidad se entremezcla, se disipa. Nos vemos implicados en un cine sin tiempo, con un tiempo-otro, donde pasado, presente y futuro se desdibujan hasta llevarnos a la incertidumbre. La película comienza con imágenes de archivo que revelan una historia, quizás la historia de la Portugal que Pedro Costa relata. Paulatinamente esas imágenes nos derivan en un cuadro de un hombre. Allí la película se detiene, se abre a un tiempo otro, al tiempo de Ventura, siempre incierto y construido de a pequeños pedazos. En este film, Ventura cae enfermo en un hospital, pero en un comienzo, desde sus ojos, no vemos sino un túnel, algo oscuro y sin fin, tal vez representación de la vida que ha tenido que atravesar, larga y sin horizonte. Es un hombre que no se deja

capturar por la cámara, al menos en un comienzo su mirada se pierde, se deja escapar, se va deslizando entre las sombras de la noche. Aquella incertidumbre que hace huecos en la narración torna de a ratos insoportable e insostenible el poder ver una obra con la densidad de estas películas. Sin embargo, Costa insiste en prolongar la duda y la ausencia de certezas, de fechas, de un tiempo presente enmarcado. Nunca llegamos a ver los rostros de esos otros personajes que lo asisten, que le hablan. Pareciera estar siempre solo en un no-lugar, hasta que la presencia de Vitalina Varela se hace sentir, personaje que no tendrá preponderancia sino a posteriori, en una película que lleva su nombre. Es ella quien viene a resquebrajar las medidas de tiempo y espacio tal como Ventura las concibe. La muerte de su esposo, que no acontece sino en un film que data de 2019, aquí ya parece haber tenido lugar. Entonces, ¿quién tiene razón? ¿Quién ocupa el lugar de la cordura? ¿Estamos en Cabo Verde? ¿En Portugal? Poco podemos decir. Sin dudas es una película visualmente mucho más limpia, moderna y atractiva que sus otras películas. Sin embargo, la narrativa nos marea y nos pierde en las oscuridades de Portugal. Son retratos, imágenes de lo confuso. Sin tiempo, abrumados por una nube negra y opaca que nos envuelve a nosotros y también a los personajes (que no lo son tanto, quizás también son transeúntes como nosotros).

Qué es parte de la fantasía y qué de lo real, eso queda a cuenta de cada uno. En el largometraje titulado *Vitalina Varela* (2019) conocemos un poco más acerca de esta mujer de Cabo Verde que ha perdido a su marido en Lisboa, cuya muerte no es sino la formalización de una ausencia que ya se venía gestando hace años. Ambos separados geográficamente durante todo su matrimonio, impedidos a acercarse por decisiones que los y nos

sobrepasan, se reencuentran luego en conversaciones más allá de la vida, en la muerte, en un plano casi fantasmagórico. Allí es donde Vitalina puede hablar con su difunto esposo, reprocharle cosas, interrogarlo sobre aquello que él no le dijo jamás, y finalmente, reunirse en las palabras y en los silencios de él, en donde ella espera una respuesta. En esa espera aguarda Ventura que, aunque en un papel secundario, se posiciona como un personaje vital entre toda esa miseria, aloja la ausencia de certezas y el desmoronamiento propio del duelo. Este hombre se pone las vestiduras de un sacerdote, dispuesto a recibir los relatos y secretos del otro, a alojar esas palabras que circulan sin llegar a ningún lugar. Un hombre que no fuera un bandido, tal como Vitalina los concibe a todos. Es una película que se abre hacia la luz, y siempre que vemos luz, nitidez en el cine de Pedro Costa, también viene acompañado de un ápice de prosperidad.

Es así que el cine de este director se abre paso, entre sus imágenes, a un “gran combate de Ventura y los suyos, trasplantados a un espacio artificial, un reductor en el que habrán de rehacer sus vidas alejados de sus raíces”.⁷⁵

Una imagen política

Una de las aristas importantes para concebir a este cine como político se debe al hecho de que rompe con el modo contemporáneo de narrar historias. Se trata de una poética de la pausa, donde la imagen se detiene y se prolonga el tiempo necesario para instaurar una reflexión.

⁷⁵ Peña, J., “La audacia es bella”, en *Cahiers Du Cinema*, Especial Nº 6: 25-27, 2009 (p.26).

Aunque de modo evidente “nada suceda”, algo está aconteciendo.

Con la cámara siempre inmóvil, mas no ciega, retrata lo más cotidiano de los vecinos de Portugal, de Lisboa, de Cabo Verde. Se trata de no olvidarnos de los rituales que enmarcan lo cotidiano, lo que no sirve, lo que se repite casi por inercia, los diálogos mundanos entre vecinos y familias, entre amigos y desconocidos. Imágenes de habitaciones despobladas, de camas deshechas, vasos a medio tomar y focos de luces que iluminan los lúgubres cuartos. Con tonos sobrios, sepias, e incluso a veces jugando con las sombras del blanco y negro, Pedro Costa habla de esos restos que el mundo productivo deshecha, dando lugar a aquella “riqueza del mundo común y capacidad de los individuos del montón ya no pueden incluirse en ninguna fórmula dialéctica”.⁷⁶

En este punto, resulta valioso destacar que sus películas sostienen procesos reflexivos cuyos personajes dan cuerpo, otorgándoles sentido a través de los monólogos internos; sus películas no son sin postulaciones existenciales e introspectivas. Allí donde los personajes yacen inmóviles, una voz en off intenta traducirnos qué sucede detrás de aquellos cuerpos desplazados, en aquellas miradas perdidas y abrumadas por el peso de lo cotidiano, por aquel ruido de todos los días, por el hastío, la tensión social. Hombres y mujeres deambulan de distintas maneras, a los primeros los vemos constantemente sobrepasados por sus trabajos en la construcción, todos los hombres son obreros, representan al común del pueblo. Entre la suciedad de sus rostros y sus manos callosas, se encuentra una sensibilidad que merece ser expuesta en esas imágenes que Pedro Costa

⁷⁶ Ranciére, J., *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial (p.122).

insiste en mostrar. Las mujeres mantienen su enigma, pareciera ser que son llevadas a tomar decisiones de las que poco tenemos noticias, son ellas las que deben hacerse espacio en un mundo que no frena, que tiene prisa para ir hacia un lugar totalmente incierto. Entre toda esa atmósfera que agobia, Pedro Costa nos envuelve, a nosotros y a sus personajes, en pequeños instantes corpóreos de introspección, a veces cargados de lamento, de culpa, de sentimientos de pérdida y nostalgia ante el exilio que puede ser nombrado como simbólico. Es la sensación de habitar un no-lugar, de transitar una pertenencia nómada.

Permanentemente vemos las huellas pregnantas de la pobreza en lo lúgubre de sus imágenes, postulando cómo los personajes se habitúan a ese contexto que, por ser perpetuado, les resulta natural. Hay una vulnerabilidad económica y simbólica que los personajes parecen no registrar, o, al menos, no reconocer que algo existe más allá, que otras calidades de vida son posibles. En este punto, adherimos a la forma en la que Ranciére lee el cine de costa: Contrariamente a la moral admitida que nos prohíbe estetizar la miseria, Pedro Costa parece utilizar toda ocasión valorizar los recursos de arte presentados por ese decorado de vida mínima”.⁷⁷ Es allí donde reside su potencia de su cine y en última instancia su éxito como cineasta.

Con ayuda de imágenes poco pulcras, opacas, sucias, Pedro Costa transmite esta sensación de incomodidad que sólo nosotros vemos, cuerpos desencajados en las pequeñas villas, extrañados, desvalidos. La fragilidad se hace explícita incluso en la

⁷⁷ Ranciére, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 2008 (p.80).

imposibilidad de construir lazos a partir de la vulnerabilidad. Eso no existe. Rara vez vemos un sentido de comunidad en el cine de Pedro Costa; más bien encontramos cuerpos, sujetos, en su individualidad nómada intentando ubicar un ápice de correspondencia. Es un cine de la errancia, del vagabundeo dentro del propio territorio. Es un registro de la no-pertenencia incluso en el lugar natal. Los personajes deambulan como fantasmas de cuarto en cuarto, de un trabajo a otro, de Cabo Verde a Lisboa, y viceversa. Mirar hacia abajo, hacia el horizonte, eso no importa. Mirar, con la mirada vacía hacia ninguna parte.

Es un cine sobre todo político respecto a las elecciones calculadas que realiza el director. Antes que apelar a actores profesionales, los protagonistas son inmigrantes reales de Cabo Verde. Antes que perpetuar una modalidad narrativa causal, prefiere la circularidad de relatos, incluso entre películas, manteniendo en su esencia a los personajes. Antes que recurrir a un montaje que priorice la multiplicidad de planos-secuencia, Pedro Costa hace foco en planos fijos, con su cámara estática que nos inunda de planos interiores con una gran profundidad de campo donde podemos apreciar los detalles de la vida humana en su simplicidad. Antes que brindar un mensaje ético, prefiere elaborar una dimensión estética y poética de la vulnerabilidad y abordar los arreglos simbólicos que construyen los diversos personajes de sus historias.

En estos retratos de la vulnerabilidad en Portugal, Pedro Costa ficciona una realidad inabarcable, elaborando con sus imágenes un modo de pensar singular que, lejos de arrasar con lo humano, lo pone en primer

plano, lo registra en esas cámaras que no quieren moverse, en un intento por traducir las fragilidades. Como dice Lucrecia Martel, hacer cine es inventar recursos para ver el mundo.

Bibliografía:

- Aumont, J., *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Paidós comunicación, 2015.
- Barthes, R., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós comunicación, 1995.
- Bazin, A., *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 1976.
- De la Torre Gómez, H., *Portugal en el Siglo XX*. Madrid, Ediciones Istmo, 1992.
- Galuppo, G., *Los mecanismos frágiles. Últimas imágenes desde la vida dañada*. Buenos Aires, Ver Poder, 2020.
- Jameson, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1995.
- Peña, J., La audacia es bella. En *Cahiers Du Cinema*. Especial N° 6: 25-27, 2009.
- Rancière, J., *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Bordes Manantial, 2008.
- Rancière, J., *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2011.
- Rancière, J., *Las distancias del cine*. Buenos Aires, Manantial, 2019.
- Martel, L., Seminario impartido en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid. Recuperado en Phonurgia, la perspectiva sonora del cine y la escritura, con Lucrecia Martel, 2018.

Filmografía de Pedro Costa

- *É Tudo Invenção Nossa* Cortometraje. (1984)
- *O Sangue*. Sangre. (1989)
- *Casa de Lava*. Casa de lava o Casa bajo tierra. (1995)
- *Ossos*. Huesos. (1997)
- *No Quarto da Vanda*. El cuarto de Vanda. (2000)
- *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* Documental. (2001)
- *Juventude em Marcha*. Juventud en marcha. (2006)
- *Memories*. (2007)
- *O Estado do Mundo*, en colaboración con otros directores. (2007)
- *Ne Change Rien* Documental. (2009)
- *Cavalo Dinheiro* (2014)
- *Vitalina Varela* (2019)





El presente libro surge del acuerdo, entre quienes aquí escriben, sobre el cine como un arte que invita al pensamiento, o, mejor aún, que el cine es en sí mismo materia reflexiva que abre el pensamiento y arroja a quienes comparten la experiencia a otros modos de percepción del mundo. Es en este sentido que el filósofo francés Gilles Deleuze plantea que el cine puede ser comparado con la filosofía y sus grandes directores con pensadores: así como en la filosofía se crean conceptos, en el cine se crean imágenes. Esto explica por qué el nombre del libro, que es también el nombre del grupo de estudio que reúne a quienes aquí comparten sus indagaciones: Pensar con imágenes.

