

2

**OTRAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN
EN EL CINE ARGENTINO FICCIONAL
INDEPENDIENTE CONTEMPORÁNEO**

Amalia Van Aken

RESUMEN

Dentro de la diversidad estética que puede encontrarse en las películas argentinas de ficción realizadas por fuera de la industria desde 1995, aproximadamente, hasta hoy, puede reconocerse un grupo de filmes que utiliza el lenguaje cinematográfico dando cuenta de él, señalando las marcas de la enunciación y la forma en la que ha sido construido. Una parte de la crítica ha denominado a este heterogéneo grupo como los "no realistas", por oposición a otros cineastas que han realizado filmes en los cuales el contenido argumental resulta preponderante y la forma se supedita generalmente a mostrar esa historia de manera clara, de acuerdo al canon clásico de producción y recepción cinematográficas. Por otro lado, otra parte de la crítica no acuerda con esta división y considera que el Nuevo Cine Argentino es esencialmente heterogéneo y está en permanente búsqueda, formal y argumental. Si bien consideramos que la oposición realismo / no realismo no es la más acertada para plantear diferencias en el modo de realización cinematográfica, las películas que se analizarán en el presente trabajo tienen una intención, desde lo formal, de evidenciar los mecanismos del dispositivo a través del cual se realizan, ubicando la trama argumental en un segundo plano.

PALABRAS CLAVE

- > nuevo cine argentino
- > realismo / no realismo
- > enunciación
- > transparencia / opacidad

ABSTRACT

Within the aesthetic diversity in Argentine fiction films made outside the industry since, approximately, 1995 until today, we may recognize a series of films that give an account of cinematographic language, pointing out enunciation marks and the shape in which such language has been constructed. A part of the critic has referred to this heterogeneous series as “non–realistic,” in opposition to other filmmakers who give the content of the plot priority, and the shape is generally subject in order to show the story clearly, according to the classical film production and reception standard. On the other hand, part of the critic disagrees with this opposition and considers the “New Argentine Cinema” as essentially heterogeneous, permanently searching for both shape and plot.

Although we consider that realism/non–realism opposition is not the most accurate one in order to outline differences in filmmaking, the films analyzed in this work intend to formally demonstrate the devices by means of which the films are made, by placing the storyline in background.

KEY WORDS

- > new Argentine cinema
- > realism / non–realism
- > enunciation
- > transparency / opacity

1. INTRODUCCIÓN

Desde 1995 el cine argentino independiente fue definido como Nuevo Cine Argentino (NCA) o “‘Nuevo’ nuevo Cine Argentino”, para diferenciarlo del Nuevo Cine Argentino de los sesenta. Dentro de este movimiento, heterogéneo y definido más por un contexto histórico-político común que por un estilo determinado, se encuentran algunas películas que, además de renovarse respecto al cine de los ochenta y principios de los noventa, explicitan la presencia de la instancia enunciativa a partir de un tratamiento formal fragmentado, discontinuo y autónomo de la imagen y del sonido. Para esto, estas películas se valen de estrategias formales utilizadas por las vanguardias desde principios de siglo XX (como las del cine poético o puro, surrealista, expresionista, conceptual, experimental, etc.) y por el cine moderno (entre cuyos principales exponentes podemos mencionar a Ozu, los cineastas del neorealismo italiano, Bresson, la *nouvelle vague* y Antonioni.) tendientes a develar el dispositivo cinematográfico y en muchos casos a producir una reflexión crítica en el espectador respecto a lo que está viendo; operación que Ismail Xavier denomina “opacidad” (Xavier, 2008). En este sentido estas películas producen una ruptura respecto al modo clásico de narrar, utilizado por el cine hegemónico “transparente”, en el que las operaciones del discurso cinematográfico se ocultan a través de procedimientos de sutura.

En el contexto cinematográfico nacional, si bien el NCA en general se diferencia de los modos de producción anteriores y sus filmes tienen elementos comunes entre sí como la representación de los jóvenes, de la ciudad y de la sociedad de consumo, el corpus que se analizará en el presente trabajo se ubica en un extremo opuesto al de la herencia más realista y referencial. Aunque estos filmes no conforman un grupo diferenciado dentro del NCA, la introducción de elementos espacio-temporales fragmentados en el corpus propuesto, que parecen proseguir la línea del cine de vanguardia de fines de los sesenta en Argentina (como las películas del Grupo de los 5, el cine de Hugo Santiago, el cine experimental y el video-arte, además de las experiencias modernas europeas) y que reciben la influencia de los medios masivos y de la literatura contemporánea, producen una renovación estética en el modo de contar, proponiendo un distanciamiento respecto del espectador.

La propuesta de este trabajo será doble: por un lado se procurará mostrar

cómo dentro del cine argentino contemporáneo, heterogéneo y en permanente evolución, algunas películas, valiéndose de elementos estéticos de las vanguardias, deconstruyen el discurso “transparente” aún vigente y dan cuenta, a través de la presencia de la narración en el universo diegético del filme, del dispositivo cinematográfico. Por el otro, se contextualizarán dos posturas críticas divergentes a partir del relevamiento de algunos autores que han analizado filmes que se ajustan a los recién descritos.

2. ANÁLISIS FORMAL DE LOS FILMES

Partiendo de la identificación de los recursos estilísticos de la enunciación; relevando los elementos formales discontinuos, la representación de planos vacíos, tiempos muertos, planos fijos, planos detalle, el rol de la narración explicitada en el filme (a través de la voz en off, de la presencia de videos “caseros” insertados en la diégesis, etc.), los “falsos *raccords*”, la desincronización imagen/sonido y la fragmentación espacio-temporal presentes en el corpus; se encontraron los siguientes elementos:

> Ausencia de *raccord* de continuidad (como campo-contracampo), generalmente producida por una cámara que se mantiene “inmóvil”: en *Picado fino* (1998,¹ Esteban Sapir), *Silvia Prieto* (1999, Martín Rejtman), *Extraño* (2003, Santiago Loza), *Tan de repente* (2003, Diego Lerman), *Hoteles* (2004, Aldo Paparella), *Cielo Azul Cielo Negro* (2005, Sabrina Farji y Paula De Luque), *El sueño del perro* (2007, Paulo Pécora), e *Historias Extraordinarias* (2008, Mariano Llinás).

> Personajes que no hablan, o hablan muy poco: en *El sueño del perro*, el protagonista no tiene nombre y es narrado por la voz en off de un niño; en *Extraño*, el personaje de Axel que habitualmente contesta con monosílabos, impide que el espectador pueda saber algo sobre él; en *Historias Extraordinarias*, los personajes principales no hablan (siempre son contados por el narrador) y se llaman X, Z y H; en *Cielo Azul Cielo Negro*, los personajes de Abel, su esposa y su hija nunca hablan.

¹ El criterio que se utilizará para todos los filmes será el de la fecha de estreno.

> Planos “vacíos”: en *Picado fino* los planos de los árboles mientras los personajes caminan mirando hacia arriba o los planos de las flechas en las señales de tránsito; en *Extraño* los planos fijos de la calle vacía donde pasa un tren, o los planos “corridos” de la mirada subjetiva de Axel desde el barco y desde el tren; en *Tan de repente* los planos fijos de la casa de Blanca; en *Silvia Prieto* los planos cerrados de los carteles del restorán chino y de la parrilla; en *Historias Extraordinarias* los planos fijos de la calle y las casas en los pueblos donde transcurren las historias.

> Espacios públicos, comunes, urbanos y sin identidad por los que transitan los personajes: en *Picado fino* el bar, la cocina, la calle; en *Silvia Prieto* la esquina donde trabaja Brite, el restorán chino, la parrilla. En *Tan de repente* el Mc Donald’s, el restorán de la ruta, la costanera de Rosario. Los hoteles en *Historias Extraordinarias* y *Hoteles*. En *Cielo Azul Cielo Negro* la calle, la juguetería, el bar, el hospital.

> Las referencias a filmar, fotografiar o ser filmado: en *Extraño* Erica trabaja editando videos caseros; en *Silvia Prieto* cuando vemos en reencuadre el video del casamiento; en *Cielo Azul Cielo Negro* Violeta filma y así construye el nexo narrativo entre todos los personajes, sin saber que ella a su vez está siendo filmada por otro. En *El sueño del perro* el protagonista lleva siempre una cámara de fotos antigua, y mira diapositivas de su familia. En *Picado fino* Ana embarazada visita a Tomás ciego en el hospital, y lo filma.

> El consumo de productos (ya sea el consumo exagerado o la imposibilidad de consumir): en *Silvia Prieto* se presenta el consumo de desodorante, de pollos, la cantidad de cafés servidos, las muestras gratis de jabón, el restorán “tenedor libre”. En *Tan de repente* la negación o imposibilidad de consumir en Mc Donald’s, el robo en el supermercado chino, los anteojos que se compra Marcia. En *Cielo Azul Cielo Negro* el mercado en la calle, los osos de peluche, los cuerpos de las mujeres que se deslizan en mesas con rueditas.

> Objetos o símbolos que se repiten, que circulan, que se cargan de valor afectivo o simbólico: en *Silvia Prieto* la muñeca de porcelana, la video casetera, el contestador, el shampú, el velador, el canario; en *Picado fino* las flechas que marcan direcciones opuestas, el metrónomo, la tortuga, el diario con la noticia del eclipse; en *Hoteles* el coral, el erizo, el gato chino, el ciervo de juguete.

> El uso del lenguaje neutro o lacónico en Silvia Prieto, Tan de repente, Picado fino, Historias Extraordinarias.

> Las metáforas y alegorías: en *Picado fino* las flechas, la tortuga, la botella que se descorcha y el frasco de yogurt; en *Cielo Azul Cielo Negro* el plano de las botellas, los hom-

bres que cuelgan del techo del bar, la representación teatral del casamiento y del parto.

> Los planos detalle o planos "cortados", que impiden formar una referencia espacial: en *Extraño* el primer plano del ojo, el plano cercano del pasto. En *Picado fino* los planos del rostro de los personajes que están "cortados" por la mitad. En *Silvia Prieto* el plano fijo de la muñeca tirada en la vereda. En *Hoteles* los planos detalle sobre objetos, espacios cerrados o partes del cuerpo.

> El tiempo suspendido o circular: en *Hoteles* la secuencia de imágenes fijas en el capítulo "New York"; en *Cielo Azul Cielo Negro* la imposibilidad de establecer una línea temporal cronológica entre los acontecimientos; en *Extraño* el tiempo se suspende en los largos planos vacíos; en *El sueño del perro* la dificultad para saber cómo se relacionan temporalmente las secuencias; en *Historias Extraordinarias* la secuencia de la masacre del molino San Martín narrada a partir de imágenes fijas.

> Las repeticiones de planos o de escenas, en *Picado fino* la escena del bar donde al mozo se le cae la bandeja; en *El sueño del perro* la escena del hombre que despierta junto a la cámara; y en *Cielo Azul Cielo Negro* las constantes repeticiones de los planos.

> La desincronización entre imagen y sonido; y los sonidos que están aumentados respecto de otros: en *El sueño del perro*, el protagonista, luego de abandonar la oficina, camina por una calle repleta de tránsito y gente, en un momento mira el cielo y se silencia la banda de sonido; en *Picado fino*, en la escena de la escuela, la maestra habla como Hitler, y luego el mismo audio se repite en el encuentro entre Tomás y el chico que hace "jueguito" con la pelota. Se prepondera el sonido de los pasos en la calle por sobre cualquier otro. En *Cielo Azul Cielo Negro* en el bar escuchamos el sonido de la calle y de la gente, y casi ni se escucha lo que dice Violeta; en general las voces están en un plano audible mucho más bajo que el sonido ambiente.

> La división del filme en capítulos en *Historias Extraordinarias*, *Cielo Azul Cielo Negro* y *Hoteles*.

> Miradas a cámara: en *Tan de repente*, cuando la empleada de Mc Donald's mira a cámara y detrás se puede ver el cuadrado de la empleada del mes, donde hay una fotografía de la misma chica; en *Picado fino*, cuando Ana y Tomás miran a cámara como si miraran la pared o a otro personaje; en *Cielo Azul Cielo Negro* los personajes miran a la cámara de Violeta, que es la imagen que ve el espectador.

> El uso del blanco y negro en *Tan de repente*, *Picado fino*, *Hoteles*, *Cielo Azul Cielo Negro*.

3. CORRIENTES DE LA CRÍTICA

En la producción teórica sobre el Nuevo Cine Argentino puede hablarse de dos vertientes o posturas respecto a la heterogeneidad de las producciones audiovisuales actuales. Por un lado, la de los críticos que consideran que hay dos corrientes en los directores del nuevo cine independiente, una que prosigue más claramente la línea del realismo y cuyo objetivo es el de dar cuenta de la realidad contemporánea de un modo “transparente”; y otra que en muchos artículos ha sido denominada como “no realista”, en la que se ubica a los directores que, en sus filmes, dan cuenta de uno u otro modo del dispositivo cinematográfico, y en el que se ubicarían las películas del corpus propuesto para este trabajo.

Por otro lado, están aquellos críticos que consideran no conveniente hablar en términos de realismo / no realismo porque la realización de un filme siempre conlleva un acto performativo sobre la materia con la que trabaja, en este caso las imágenes analógicas o digitales del mundo real, por lo que siempre está presente el recorte de la mirada del cineasta.

La primera vertiente puede verse sobretodo expresada en la crítica de la Revista *Kilómetro 111*, donde han escrito sobre el tema Silvia Schwarzböck, Emilio Bernini, Domin Choi y Daniela Goggi, entre otros; pero la primera referencia se encuentra en la revista *El Amante*, donde Silvia Schwarzböck, a propósito del estreno de la película *Sábado* (2001) de Juan Villegas, publicó un artículo titulado “Los no realistas”. En él homologa la estética de este filme con el de *Silvia Prieto*, destacando en ambos filmes la repetición de acontecimientos y la verborragia: elementos que parecen hablar de un código “no realista” (Schwarzböck; 2001).

En 2003 Emilio Bernini publicó un artículo en *Kilómetro 111* donde da cuenta de la estética moderna del cine argentino contemporáneo, estableciendo una clara distinción entre éste con, por un lado, el realismo del cine inmediatamente anterior y, por otro lado, con un cine que traspasa el registro realista y parece buscar nuevas formas de expresión, utilizando recursos de la comedia como la superficialidad, la repetición y el absurdo, recursos de las “road movies” como el azar, actuaciones neutras y diálogos exacerbados y triviales, planos fijos y sin profundidad, la indiscernibilidad del tiempo, la saturación del sentido, la desnaturalización entre imagen y sonido (en *Picado fino* y *El nadador inmóvil* —2000, Fernán Rudnik—) lo que produce que hasta los vínculos entre los

personajes se vuelvan más heterogéneos y ambiguos. En esta segunda línea, ubica a filmes como *Rapado* (1996, Martín Rejtman), *Picado fino*, *El nadador inmóvil*, *Silvia Prieto*, *Tan de repente*, *Sábado* y *Nadar solo* (2003, Ezequiel Acuña), argumentando que la oposición al realismo de este cine tiene que ver con una búsqueda sobre la verdad de la imagen (Bernini, 2003).

En la misma revista también Emilio Bernini, junto con Domin Choi y Daniela Goggi realizaron una entrevista a Ezequiel Acuña, Juan Villegas y Diego Lerman, en cuyo prólogo hablan de una línea hegemónica en el Nuevo Cine Argentino que se ubicaría en consonancia con el realismo (de la que se diferencian los cineastas entrevistados, quienes construyen “mundos íntimos”, “artificiales o arbitrarios” y “no realistas”). Los entrevistadores procuran que los directores mismos se reconozcan en un lugar contrapuesto al del cine “realista”, sin embargo los cineastas no se ubican en ninguna estética determinada o diferenciada de otra, aludiendo sólo al cambio de lenguaje que se operó en el cine argentino en general respecto al cine de los ochenta, o a que en sus películas manejan otro concepto de realidad inspirada en la subjetividad de los personajes (Bernini y otros, 2004).

Agustín Campero, por su parte, sin hacer un análisis minucioso sobre el tema, da cuenta de los distintos factores y procesos que se han puesto, y se continúan poniendo en juego, en este movimiento o fenómeno del Nuevo Cine Argentino, y dentro de su paneo general sigue la línea planteada por *Kilómetro 111*, diciendo que en el cine “no realista” no hay mimesis con el referente social y con el momento histórico. La falta de énfasis, la preeminencia del montaje y de los primeros planos “sin solución de continuidad”, y la presencia de un ritmo musical, son rasgos “antinaturalistas” que están presentes en películas como *Picado fino* o *Rapado* (Campero, 2008).

También Adrián Pérez Llahí adhiere a esta perspectiva en su análisis sobre *Picado fino*, *El nadador inmóvil*, *Hoteles* y *Monobloc* (2005, Luis Ortega) donde ubica a estos filmes “de vocación experimental” en la misma línea que *Invasión* (1969, Hugo Santiago), el video-arte y el “Grupo de los 5”, es decir, en “las antípodas del realismo”, al que considera como una tradición en el cine argentino. Estos filmes mantienen un lugar periférico y marginal en la exhibición, son opacos, en ellos el argumento pasa a un segundo plano, transcurren en “no lugares” y por lo tanto muestran caminos diversos en “el horizonte del Nuevo Cine Argentino” (Pérez Llahí, 2007).

Malena Verardi da cuenta de estas líneas establecidas por la crítica para el cine argentino contemporáneo, ubicando a Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero del lado del referente realista y a Martín Rejtman, Ezequiel Acuña, Juan Villegas y Rodrigo Moscoso (*Modelo 73*, 2000) en su opuesto, y sostiene que es posible analizar el NCA desde esta taxonomía siempre que se tenga en cuenta la arbitrariedad de la misma, ya que los propios directores no se ubican dentro de ella. Destaca además que los rasgos de distanciamiento, indeterminación y ambigüedad se encuentran presentes en todo el NCA (Verardi, 2009).

Con respecto a la segunda postura, en el año 2000, Rafael Filipelli, David Oubiña, Raúl Beceyro y Alan Pauls, en un artículo de *Punto de Fuga*, dieron cuenta de la presencia de esta dicotomía en la crítica con la que no acuerdan, ya que utilizando el término de realismo para definir algunos filmes del Nuevo Cine Argentino (como *Pizza, birra, faso* —1998, Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro— y *Mundo grúa* —2002, Pablo Trapero—, por ejemplo) se hace implícito un acercamiento directo a la realidad, dando un valor de autenticidad y verdad a las películas y ocultando análisis referidos a la puesta en escena y a la construcción narrativa. Es necesario oponer al concepto de “ideología realista” (que intentaría dar cuenta de un registro transparente de la realidad creando un efecto “documental”) el de “estética realista”, que no ocultaría los mecanismos por los cuales se construye su punto de vista (Beceyro y otros, 2000).

Gonzalo Aguilar tampoco comparte la taxonomización del cine argentino en los términos de realismo / no realismo. Sostiene que es un antagonismo anacrónico en nuestra sociedad posmoderna y que ni siquiera los mismos directores se ubican en esa antítesis. Considera que el NCA, en general, toma decisiones estéticas y argumentales que lo tornan opaco, abriendo el juego a la libre interpretación del espectador. Para él, el realismo en el cine tiene que ver con los distintos modos de producción de lo real, y de esa categoría formarían parte todas las películas del Nuevo Cine Argentino, que se oponen al costumbrismo de los ochenta. Utiliza el concepto de *poética del accidente* para referirse a la intervención del azar en muchas de las películas argentinas contemporáneas, y si bien es muchas veces el accidente el acontecimiento que hace avanzar la acción, el mismo generalmente ocurre en el espacio fuera de campo. Reconoce también ciertas características estéticas estilizadas en filmes como *Todo juntos* (2002, Federico León), por ejemplo, cuando refiere que los escenarios son lugares

comunes, de pasaje, que no sufren ninguna transformación por parte de los personajes que los ocupan: bares, remises, locutorios, donde la puesta en escena “petrifica” los entornos a partir del uso del plano fijo, haciendo imposible que el espectador logre construir una referencia espacial continua. Respecto del cine de Rejtman (*Rapado, Silvia Prieto, Los guantes mágicos* —2003—), Aguilar analiza la presencia de espacios “vacíos”, que podrían homologarse a una intención general de vaciamiento de significado, donde los acontecimientos y las acciones que llevan a cabo los personajes no tienen una consecuencia o un objetivo determinado, y si la tiene para los personajes, el espectador no logra identificarse con ella, la historia queda relegada a un segundo plano. En el epílogo para la edición 2010 de *Otros mundos*, Aguilar utiliza el concepto de “cine anómalo” para hablar de un cine que se realiza al margen (del INCAA) y que es heterogéneo (en él ubica a Matías Piñeiro, Alejo Moguillansky, Inés de Oliveira Cezar, Mariano Llinás, Federico León, Santiago Loza, Gustavo Fontán, Juan Villegas, Gonzalo Castro y Pablo Fendrik, entre otros). Por ejemplo *Historias extraordinarias* (2008, Mariano Llinás) es el paradigma de la preponderancia del relato por sobre la historia, ya que el rol del narrador está explicitado constantemente durante todo el filme a través de la voz en off. En *Castro* (2009, Alejo Moguillansky) confluyen diversos lenguajes como el teatral, coreográfico, pictórico, musical, etc. Sin embargo, para Aguilar, este cine “anómalo” no constituye una continuidad con un cine moderno que resiste a la industrialización (Aguilar, 2006).

Por su parte, Esteban Di Paola sostiene la necesidad de modificar el punto de vista del análisis cinematográfico a partir de los realismos, enfocándose en el concepto de expresión, ya que mientras se sostenga la noción de representación, no es posible hablar de realismo, por la contradicción que implican ambos términos. Para Di Paola el concepto de realismo refleja un “deber ser” del cine contemporáneo en Argentina, que está sujeto a hacer una denuncia social. Sin embargo rescata el distanciamiento brechtiano como una característica importante en el NCA por medio del cual se pone en crisis el concepto de representación, al dejar en evidencia la puesta en escena. Al haber una puesta en escena, hay un mecanismo de producción de lo real y por ende, una interpretación de esa realidad. Lo que se silencia al hablar de realismo es el dispositivo expresivo. Di Paola reconoce la influencia de elementos del neorrealismo y de la *nouvelle vague* en el NCA a partir de la utilización del plano secuencia, del trabajo con

actores no profesionales, de la desaparición de la figura del héroe (por ejemplo, a partir de la desaparición del nombre propio en *Silvia Prieto*, o de la circulación del nombre de Castro, en la película del mismo nombre), también a partir de la presencia de una mirada menos idealizada respecto a cuestiones morales, ideológicas y respecto al pasado. Sin embargo la génesis de esas cinematografías y la del NCA son completamente diferentes, por cuál fue la formación de los directores argentinos y la experiencia del mundo actual, y porque se erigen en un rechazo al cine idealista, teatral, televisivo y costumbrista de los ochenta. Por esto no debería hablarse en términos de realismo, ya que esa concepción implicaría adecuar la realidad a un modelo predeterminado. No hay, para Di Paola, una correspondencia con la realidad en películas como *Pizza, birra, faso* o *Mundo grúa*, porque en todas hay una "actitud performativizante". Lo que diferenciaría a unas películas de otras sería su estética, su modo de expresar su experiencia del mundo (Di Paola, 2010).

En este sentido Di Paola se ubica junto con lo que postula Ana Amado en "Cuando todo es margen" donde los filmes "no realistas" serían "variantes realistas del simulacro" y estarían así evidenciando "con más verdad" los mecanismos del dispositivo cinematográfico. Ana Amado da cuenta de la existencia de dos vertientes en la crítica cinematográfica actual, una que estaría guiada por la transparencia del registro (vertiente Lumière) en la que se ubicaría a películas como *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*, y otra que señala el artificio y el lenguaje (vertiente Méliès), donde estarían *Silvia Prieto* y *Sábado*. Sin embargo, para esta autora, no es relevante plantear la producción cinematográfica actual en estos términos ya que en todos los casos el cine se trata de registro y reproducción, por lo tanto se vale de su captación de lo real, del mundo sensible. El cine actual se caracteriza por una proliferación estilística heterogénea, que ni siquiera es posible contener a través del análisis genérico, recortar esta experiencia en términos de realismo / artificio estaría cercando las múltiples interpretaciones (Amado, 2002).

Tampoco David Oubiña se ubica en una posición polarizada respecto de la clasificación de los filmes del Nuevo Cine Argentino en dos grupos, unificando más bien esta corriente por su clara diferenciación con el cine de años anteriores. Si bien las películas contemporáneas trabajan con estéticas muy heterogéneas, tienen en común una estructura narrativa "errática" y una mirada que no es condescendiente ni paternalista (Oubiña, 2008).

4. PROPUESTA DE ANÁLISIS Y CONCLUSIÓN

Si bien hablar en términos de “no realismo”, por oposición a un “realismo” que intentaría reproducir o registrar con mayor veracidad la realidad, implica recortar o taxonomizar una heterogeneidad estilística cuya división es difusa, es importante destacar ciertas divergencias en las formas expresivas de los filmes. En la elección del corpus para el presente trabajo se tomaron películas con marcadas características de opacidad, en las que se ponen en evidencia las marcas de la enunciación. Tanto estos filmes como otros que reúnen similares características por el modo en que utilizan el lenguaje cinematográfico, afloran del seno del cine argentino contemporáneo como parte de su misma diversidad, sin establecer un acuerdo estético determinado, ni por oposición a otro modo de hacer cine, sino como parte de un fenómeno más global iniciado por el cine moderno cuyos máximos exponentes han sido Ozu, Bresson, la *nouvelle vague*, el Neorrealismo Italiano y Antonioni, que además se vale de diversos lenguajes (tanto del cinematográfico y de las vanguardias como de otras disciplinas como la literatura, la música, la danza, la plástica, el teatro) para expresar sus múltiples experiencias y sus respectivas miradas del mundo. Por eso preferimos analizar esos elementos a partir de los términos de opacidad (por oposición a transparencia) que desarrolla Ismail Xavier, denominando “transparente” al dispositivo que se oculta para crear una ilusión de realidad y “opaco” a aquel que revela su construcción al espectador, haciendo posible su reflexión crítica. Xavier hace un paneo sobre las teorías que, a lo largo de la historia del cine, han intentado definir los modos de representación cinematográficos en su relación con la realidad, poniendo énfasis en la riqueza de la vanguardia, que permite configurar nuevos mundos posibles. Por eso para él

“es preciso que el espectador se libere de los condicionamientos del cine dominante. En el cine de vanguardia no encontramos el habitual flujo narrativo de un cine acelerado, debemos intentar adaptarnos a la nueva temporalidad propuesta por los sentidos.” (Xavier, 2008:159).

Este autor plantea la deconstrucción en el cine desnudando por completo el discurso a partir del cual se construye, hasta llegar a dar cuenta de su me-

canismo de producción. Para él, estos modos deconstructivistas, opacos, no tienen una evolución lineal en el tiempo, una periodización, conviven en todo momento con el cine clásico.

Observar las imágenes cinematográficas a partir de los conceptos de imágenes ópticas y sonoras puras que elabora Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, también contribuye a no ubicarse en el lugar antinómico en el que sólo habría dos formas de ver el cine, sino a poder enunciar, de un modo más acorde a la propuesta poética de estos nuevos cineastas argentinos, las formas a través de las cuales dan cuenta de su mirada del mundo. De esta manera es posible analizar estas películas desde la perspectiva con la que se analizaron las corrientes del neorrealismo italiano o de la *nouvelle vague*, a partir de los conceptos de la errancia y del vagabundeo, o bien utilizando los conceptos de “drama óptico” o “drama sonoro” del que son presa algunos de los personajes que, por algún motivo, han perdido lo que Deleuze llama su “prolongamiento motor” o las “conexiones sensoriomotrices”, que hacen que el espacio deje de organizarse en función de resolver problemas o alcanzar determinado objetivo, dejando de ser continuo, encerrando a los personajes en “situaciones ópticas y sonoras puras”. A estas situaciones puede llegarse de distintas maneras:

“Puede tratarse de una situación-límite, de la inminencia o la consecuencia de un accidente, de la proximidad de la muerte, pero también de estados más corrientes, el dormir, el sueño o los trastornos de la atención”. (Deleuze, 2005:81).

Se pueden observar situaciones ópticas y sonoras puras, consecuencia de diversas situaciones límite, en varios de los filmes analizados en el presente estudio, como *El sueño del perro*, *Picado fino*, *Cielo Azul* *Cielo Negro* y *Extraño*.

A su vez, estos “dramas” son posibles también por la presencia de una cámara que se vuelve consciente. A propósito de Antonioni, Deleuze reflexiona:

“Aún móvil, la cámara ya no se contenta con seguir unas veces el movimiento de los personajes y otras con operar ella misma movimientos de los que los personajes no son sino el objeto, sino que en todos los casos ella subordina la descripción de un espacio a funciones del pensamiento. No es la simple distinción de lo subjetivo y lo objetivo, de lo real y lo imaginario; al contrario, es su indiscernibilidad lo que

va a dotar a la cámara de un rico conjunto de funciones, engendrando una nueva concepción del cuadro y de los reencuadres". (Deleuze, 2005:39).

El desarrollo discontinuo o fragmentado del tiempo y del espacio, a través de los planos de espacios "vacíos", que suspenden el tiempo, de los planos subjetivos, en donde la velocidad o la persistencia de las imágenes y los sonidos (o su ausencia) dan cuenta del estado de ánimo del personaje, de sus sueños o del narrador; de los planos fijos, que tienen una duración que produce cierto extrañamiento y que reconoce la presencia de la cámara entre el espectador y lo mostrado; y de planos muy cercanos, que hacen perder al espectador (o le impiden construir) la referencia espacial, además de la actuación "neutra", la narración en off, los personajes sin nombre (sin identidad), o cuyo nombre es una letra, un objeto o una marca, que no hablan y son contados por otros o por el narrador, que existen porque son filmados o fotografiados, la desincronización entre la banda de imagen y la banda de sonido, etc. demuestran la presencia de la enunciación y muestran la arbitrariedad del artificio cinematográfico, ubicando a estos filmes en una línea estética diferente a la de filmes dramático-narrativos y promoviendo las condiciones para generar un extrañamiento o distanciamiento reflexivo en el espectador.

5. BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo (2010) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Amado, Ana (2002) "Cine Argentino. Cuando todo es margen" en *Revista Pensamiento de los confines*, n° 11, Buenos Aires, septiembre.

Aumont, Jacques y Marie, Michel (1999) *Análisis del film*. Buenos Aires: Paidós.

Beceyro, R.; Filipelli, R.; Oubiña, D.; Pauls, A. (2000) "Estética del cine, nuevos realismos, representación" en *Revista Punto de Vista*, n° 67, Buenos Aires, agosto.

Bernini, Emilio (2003) "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino" en *Revista Kilómetro 111 (Ensayos sobre cine)*, n° 4, octubre.

Bernini, E.; Choi, D.; Goggi, D. (2004) "Los no realistas. Conversaciones con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas" en *Revista Kilómetro 111 (Ensayos sobre cine)*, n° 5, noviembre.

Campero, Agustín (2009) *De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Deleuze, Gilles (2005) *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

Di Paola, Esteban (2010) "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino" en *Revista Imagofagia*, n° 1, Buenos Aires, abril. [Http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=63%3Acritica-de-la-representacion-estetica-realismos-y-nuevo-cine-argentino-esteban-di-paola&catid=34&Itemid=61](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=63%3Acritica-de-la-representacion-estetica-realismos-y-nuevo-cine-argentino-esteban-di-paola&catid=34&Itemid=61)

Oubiña, David (2008) "Construcción sobre los márgenes: itinerario del nuevo cine independiente en América Latina" en Russo, Eduardo (Comp.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez Llahí, Adrián (2007) "La posibilidad de un territorio. En torno a una acotada renovación espacial en el cine argentino" en AA.VV, *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.

Schwarzböck, Silvia (2001) "Los no realistas" en *Revista El Amante*, n° 115, Buenos Aires, octubre.

Verardi, Malena (2009) "El nuevo cine argentino: claves de lectura de una época" en AA.VV, *Una década de Nuevo Cine Argentino 1995–2005. Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ed. Ciccus.

Xavier, Ismail (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

VAN AKEN, AMALIA

"Otras formas de representación en el cine argentino ficcional independiente contemporáneo", en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS / 14**. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Año 2013, pp. 27-42.