

**DILEMAS DE NUEVO CINE ARGENTINO.
REALISMO, REVELACIÓN Y REDENCIÓN.**

*Ezequiel Ipar**

Quien pretenda abordar la situación del cine argentino contemporáneo deberá saber explorar el movimiento de lo paradójico. No queda ajeno a esta condición el propio nombre de su discusión actual. Todo lo que se pueda decir sobre “el nuevo cine argentino” tiene que comenzar defendiendo el carácter de novedad de obras que aparecen ligadas a tradiciones reconocibles, que hacen uso de técnicas que ya forman parte del catálogo de herramientas de la práctica cinematográfica y que se refieren a temáticas que ya encontraron un gran interés en el pasado. La idea de que existe entre nosotros un cine “nuevo” parece, sino un error, al menos una exageración.

Alguien puede pensar que profundiza esta consideración con sólo señalar la contradicción implicada por una novedad artística que pretende sustentar su carácter de tal en una orientación estética fácilmente asociable al realismo, o a sus formas derivadas. Se apiñan conceptos que delimitan el campo de una objeción muy precisa: realismo, neo-realismo, naturalismo, espontaneismo, inmediatez, descriptivismo. En esta era es imposible que lo nuevo surja de la mera copia de la misma realidad. Sin duda, los viejos directores de cine pueden afirmar con justicia que, frente al suyo, el nuevo cine ha destruido el sentido narrativo del lenguaje, ha diluido el espacio de los grandes símbolos, se ha alejado definitivamente de la imagen poética, etc., etc. Quienes piensan así no dudarán en arriesgar una comparación con lo que ha sucedido en la música, sobre todo en sus zonas marginales: tal vez alguna cita de cumbia. Aquello que se escucha en las populares bailantas, el sonido de la cumbia, sólo se realiza a través de (no es sino) una inmensa destrucción del artificio poético de las letras musicales y de una drástica aniquilación de la instancia de la composición. Y esto, de tal modo, que ya no termina sólo con las ilusiones de los amantes del estilo (Ahh! Mozart, Bach, Beethoven) sino también con las pretensiones de quienes quieren divertirse distinguiendo en la monotonía de la melodía alguna variación que los haga sentir importantes. En esta misma época, también la televisión reforzó su legendaria identidad con la vida cotidiana del hombre medio. El nuevo melodrama reúne a los personajes de la gran familia y vuelve a confesar aquella verdad íntima del género: la única historia posible es la historia familiar, y, ya que nadie escapa al trágico destino de Edipo, el devenir de la vida representada sólo debe recorrer el camino de un hombre que creyendo que actúa y descubre el mundo sólo mantiene querellas insignificantes con aquellos otros que el tiempo revelará como objetos de su universo parental. La novedad radica en la supresión de todos los elementos narrativos que colaboraban en la construcción pseudo-utópica de un mundo distinto, que en el interior del género sólo puede significar el pasaje a otra familia, la estrategia de la Cenicienta como única forma posible del cambio social. El nuevo melodrama abandonó definitivamente esa estructura ligada a una sociedad en la que el ascenso social era aún un horizonte para el deseo individual. El hombre medio sólo sueña con su mediocridad y el pordiosero sólo quiere que lo dejen seguir siendo pordiosero. Nadie debe sobreactuar su personaje, por lo tanto la escena y el discurso deben despojarse de la grandiosidad ornamental de los palacios de los dueños del capital y de la intensidad poética de quien aún puede ver en los ojos de su empleada el brillo secreto del amor. Claro que aquí la música consigue aquello a lo que la televisión sólo puede acercarse: la destrucción de la más mínima sublimación ficcional del deseo. La cumbia expone al lenguaje a una exigencia que lo hace absolutamente superfluo, ya que, en la inmediatez del vínculo entre el sujeto y la cosa a la que apela, la metáfora del brillo en los ojos del melodrama debe ser sustituida por el dictado que exige la apropiación rápida de los genitales del otro (que es, obviamente, aquello que todo príncipe de “ficción” espera que suceda

luego de los escarceos con su Cenicienta). Del otro lado, esta destrucción no carece de verdad. Dice implícitamente que la violencia que ejerce sobre el lenguaje, no se compara con aquella que la sociedad practica en los cuerpos de sus víctimas, que no por casualidad encuentran en este lenguaje aniquilado algo de lo que queda velado en el juego metafórico y el gran estilo.

Se puede ver en este giro de dos géneros tan populares la mentada orientación que habría seguido el cine de la nueva generación. Por eso se suele llamar vagamente realismo a su proceder, adjudicándole implícitamente la falta de mediación estética de sus objetos y el extremo primitivismo de sus representaciones. Y hay efectivamente algo del orden de lo primitivo en el nuevo cine, que permite que se establezca alguna comparación con la cumbia y el melodrama costumbrista.¹ ¿Se le puede aplicar entonces al nuevo cine la constatación general sobre el tono preponderantemente realista de las representaciones contemporáneas? ¿Realismo, naturalismo, descriptivismo, primitivismo, son las auténticas formas de su novedad? ¿Poseen la misma estructura y los mismos efectos en el melodrama, la música y el cine?

Puestos frente a esta situación, muchos de los que defienden el juicio de la novedad para el cine alejan apresuradamente al fantasma del realismo de las obras que suelen ser convocadas bajo este juicio. Dirán que detrás de la aparente neutralidad de la cámara sigue habiendo un autor, que el montaje es un artificio inmenso, que las actuaciones de nuevo tipo siguen siendo actuaciones y, sobre todo, que frente a la singularidad de cada obra cualquier rótulo resulta inadecuado. El problema no radica en que esto sea falso, sino en el hecho de que ningún análisis lo puede dejar ahí sin interpretar. Todo artista tiene derecho a defender su obra del daño que le propinan los conceptos abstractos, pero la crítica de la misma no se puede privar del pasaje por el concepto, ya que es en ese terreno en el que tiene que saber evitar la abstracción. Por eso la discusión sobre el realismo-naturalismo como orientación estética del nuevo cine debe ser abordada, aún en aquello que tiene de gesto confuso y de epíteto desesperado lanzado por quienes se sienten desplazados.

Presentar este problema en aquello que tiene de verdadero puede consistir en mostrarlo abiertamente como una secuencia de paradojas. La primera dice: las pretensiones de novedad artística del nuevo cine coinciden trágicamente con la estrategia que ha encontrado la industria cultural para reagrupar a los suyos, en el mismo momento histórico. En el plano más estricto de las tendencias artísticas, el realismo coloca al nuevo cine frente a otra paradoja: pretender encarnar una pulsión vanguardista vistiendo sin embargo ropajes estéticos antiguos, propios de otra era (estética y social), incluso -tal vez- arcaicos. Si el realismo todavía podía significar para la conciencia del siglo XIX una orientación avanzada y adecuada al intento de representar la totalidad social (con sus antagonismos y sus horizontes posibles) en esa otra totalidad desgajada y cerrada sobre sí misma que es la obra de arte, no caben dudas que a comienzos de este nuevo siglo (luego del trabajo desestructurador de las vanguardias, y no sólo de ellas) ya no puede aspirar a una coexistencia pacífica con el espíritu *avant-garde*, si es que éste sigue existiendo de alguna manera. Esta última paradoja se continúa en la siguiente: el nuevo cine parece pretender poner esta orientación realista al servicio de una transformación no sólo de los motivos de la práctica cinematográfica, sino principalmente de sus aspectos formales.

Tal vez avancemos algo en el trabajo con esta serie de paradojas si tomamos en consideración una advertencia que dejó Kracauer en su teoría del cine. Cuando defendía para éste la primacía de la “tendencia realista”, Kracauer señalaba, simultáneamente, que dicha afirmación sólo tenía sentido como resultado del análisis de la especificidad de su medio expresivo.² Según esta perspectiva, los lazos que unen al realismo y el cine no surgen de una

¹ Se puede pensar este movimiento como una regresión, frente a un mundo incierto se vuelve a un origen protector.

² Cfr. Siegfried Kracauer: *Teoría del cine, la redención de la realidad física*, Barcelona, ed. Paidós, 1989, especialmente capítulos 1-3.

orientación estética abstracta, como aquella que delimita la diferencia entre reproducir con pinceladas precisas una bella figura femenina recostada para la ocasión o la necesidad de pintar la “naturaleza muerta” de Picasso. El realismo no implica lo mismo en el cine y en las otras artes. Tal vez por eso permanece siempre en cuestión su *status* de arte auténtico. En el cine cierta fidelidad a la naturaleza física del mundo es anterior a las decisiones subjetivas de captarlo, aunque no pueda implicarlas. Por su dependencia del método fotográfico “el cine está singularmente dotado para registrar y revelar la realidad física”³, según un tipo de intervención subjetiva en la que el artista “convoca todo su ser, no para descargarlo en creaciones autónomas, sino para disolverlo en la sustancia de los objetos que lo rodean”⁴. Este compromiso del medio expresivo con la realidad física efectivamente existente no posee, sin embargo, nada de la quietud o de esa rígida condición de finitud que Hegel le asignaba a “la apariencia coloreada del más acá sensible”⁵. La fascinación en y por lo visual que proyecta el cine nos *expone* a participar de “la vida en sus momentos más libres, más inconcientes”⁶, acercándonos una afinidad con lo infinito, lo interminable, lo desconocido, que no precisa sobrepasar la barrera del mundo sensible. Por esto Kracauer se esfuerza en demostrar que la fidelidad a lo real no implica para el cine la figura de su servidumbre, sino el ejercicio de una actividad peculiar que debería ser comparada con la del explorador o la del lector perseverante, haciendo que su anomalía esencial consista precisamente en ser “un medio de expresión que no es ni imitación ni arte, en el sentido tradicional”.

Si nos apartamos de la pretensión de corregir esta anomalía, podemos encaminar nuestra crítica del cine contemporáneo redescubriendo una relación entre éste y su “tendencia realista” que ya no tiene que excluir la posibilidad de actualizar lo nuevo. Esto queda, sí, fuertemente ligada al plano visual de la representación. Las cualidades del cine se miden ahora por su relación con la mirada. De hecho, hacer de la mirada la fuerza de atracción de la constelación de los problemas estéticos es uno de los movimientos esenciales que han logrado las películas del nuevo cine argentino. La mirada como problema abre el movimiento de sus paradojas.

Una de las obras que debe ser destacada al interior de este movimiento es la película de Luis Ortega *Caja negra* (2001). Su mérito radica en habernos devuelto una ventana desde la cual poder mirar la situación de la subjetividad contemporánea en el elemento de su corporalidad. Hecho insólito para el cine argentino inmediatamente anterior, en esta película el devenir de los cuerpos es el que conduce la narración, sin ser puestos como soportes del “alma” de los protagonistas o como meros vehículos del despliegue y de los experimentos del argumento. El triángulo de generaciones que se compone con los cuerpos de la abuela, el hijo y la nieta, muestra y dice sobre la actualidad de ellos lo que en el cine la lengua hablada no está en condiciones de enunciar. *Muestra* la dificultad para la comunicación entre los fragmentos de la memoria colectiva. *Dice* aquella verdad sobre ellos que la mediación literaria está siempre tentada a falsear: “el dolor es físico”.

La secuencia que reúne a la nieta y la abuela en la terraza de la casa tomando sol, la lucidez y el desvarío de los grandes monólogos de esta última o los minuciosos planos de apertura que presentan con gran sensibilidad visual el masaje que la nieta practica sobre el cuerpo de la abuela, muestran la fragilidad y la estrechez de la comunicación posible, y, a la vez, insinúan imágenes cargadas de redención, al situar la mirada sobre formas de las relaciones que no dependen ni de la eficacia del mandato moral, ni del predominio del interés. Su situación es de adversidad y resistencia. Por otro lado, en la figura del padre que acaba de salir de la cárcel, aparece el malestar radical: la soledad, la debilidad, la miseria, el dolor. La figura raquítica de su

³ Kracauer, *ibidem*, pág. 51.

⁴ Kracauer, *ibidem*, pág. 38.

⁵ G.W.F. Hegel: “Fenomenología del Espíritu”, ed. F.C.E., Bs. As., 1992, pág. 113.

⁶ Kracauer, *ibidem*, pág. 55.

cuerpo, la angustiada cadencia de las piernas al caminar, el gesto extraviado y temeroso de su mirada, las contorsiones de su pensamiento, en definitiva, esa manera de estar en el mundo que nosotros vemos a través de una cámara muy respetuosa de la naturaleza de su padecer, elaboran una vívida metáfora de este presente cerrado y oscuro para la vida. La elocuencia de esta experiencia no requiere que lo metafórico surja como de un tiro por elevación, y permite construir en la sucesión de lo sensible uno de los extremos del austero artificio retórico de la película. El otro viene desde el mundo de sus sueños, de esas pesadillas punzantes, que muestran trágicamente la existencia de una instancia en la que el trabajo del sueño ya no puede narrar (ni con lógica diurna ni sin ella) ninguna historia, siquiera aquella que represente la tragedia. Este mundo del sueño queda unido al camino de la vigilia mediante un contrapunto, es su otro. El cuerpo desnudo que aparece en la caja negra del sueño ya no camina, puesto que no hay hacia donde, y no pronuncia ninguna palabra, ya que no encontraría ningún destinatario. Sólo se retuerce en un dolor inefable. Paradójicamente, esta desesperación muda no desmiente la tesis del sueño como elaboración del deseo. La condensación del sufrimiento es al mismo tiempo su rechazo, permite que el cuerpo diga “basta”, articula un llamado para que cambie esa situación, para que no se vuelva costumbre. Y la cámara se hace solidaria de esta exigencia. Por eso la proyección del sueño no es una fuga de los padecimientos de la vida diurna, sino un precipitado que ha intensificado todas las tensiones que estaban adormecidas. Así el contrapunto se vuelve también identidad: el dolor es físico, pero existe en lo concreto de la totalidad de la vida subjetiva.

Una de las grandes virtudes de esta película consiste en la des-dramatización del encuentro entre aquel universo difícil pero resistente que conforman la abuela y la nieta, y esta otra realidad dañada encarnada en la vida del padre. Toda su capacidad de revelación se habría destruido si se hubiera acentuado el caso del retorno del “padre ausente”. La textura de una cámara próxima al género documental, el predominio de una escena espontánea y callejera, la profusión de silencios, el privilegio del recorrido visual de los momentos, la austeridad y fluidez del argumento, son algunos de los elementos que dan lugar a una tendencia realista que hace de la mirada un problema ético. Darle expresión al dolor sin salirse de su medio expresivo constituye el horizonte de verdad de esta gran obra cinematográfica. En esto se diferencia del viejo cine y de las estrategias con las que el melodrama costumbrista copia los enredos de la vida cotidiana.

Siguiendo un camino similar al de *Caja negra*, Lisandro Alonso extrema las posibilidades de un argumento mínimo en *La libertad* (2001). Importantísimo gesto de búsqueda de imágenes visuales que no requieren, para existir, ser representadas por sus respectivas imágenes literarias, aquello que vemos en la jornada laboral del hachero Misael Saavedra es la crudeza de una imagen arcaica dentro de un mundo moderno. Allí, en esa contradicción, se decide la suerte de la obra. Por eso su apego furioso a lo visual puede leerse como una orientación estética compartida con otras películas de la nueva generación⁷ y como una inclinación hacia lo primitivo que aquí es expuesta en la propia figuración de su contenido. La vida solitaria de Misael hace aparecer una cierta impresión de autosuficiencia originaria conseguida directamente del trabajo con la naturaleza. Comer, beber, caminar, cortar, quemar, defecar, reunir, apilar, serruchar, son labores que la cámara registra según sus ritmos propios, sobre el fondo de una naturaleza luminosa, amplia y generosa, realzada a través de una fotografía extraordinaria, que intensifica los colores y las formas. Al principio todo es equilibrio y fuerza dirigida hacia la subsistencia. Misael vive en la naturaleza y la naturaleza vive en él. Pero esta imagen arcaica del hombre pronto comienza a vibrar internamente. Vemos como aparecen al interior de las formas primitivas elementos contrastantes: la manera de comer escapa a la represión de los modales, pero a la vez es sobria y

⁷ Mencionemos aquí, entre otras, a *Bolivia* de Israel Caetano, *Mundo Grúa* (1999) y *El Bonaerense* (2002) de Pablo Trapero, *La Ciénaga* (2000) y *La Niña Santa* (2004) de Lucrecia Martel y, a su modo, *Rapado* y *Los Guantes Mágicos* (2003) de Martín Rejtman.

estilizada; la vivienda es rústica y solitaria, pero cuenta con un aparato de radio que se vuelve una compañía necesaria; el trabajo de hachero en tanto trabajo ancestral está, por su parte, tensionado con la utilización de artefactos mecánicos modernos. Esta serie de indicios contrastantes se sueldan en una imagen decisiva: el descubrimiento sorpresivo que hace la cámara del alambre de púas que rodea el lugar de trabajo del hachero. Aquí la sorpresa no surge, claro, al modo del siglo XIX, la era de Fierro, donde se formaba parte de un mundo histórico en el que la tierra había sido recientemente sometida a una apropiación privada que combinaba sangre y racionalidad administrativa. Sólo la fuerza, la descripción densa y la libertad de los planos iniciales crean las condiciones para que el pasaje de la cámara sobre el alambrado devenga algo sorprendente. Nosotros estamos ya lejos de poder leer directamente en la naturaleza las implicancias sangrientas de su apropiación. Sin embargo, *La libertad* consigue situarnos en una instancia que sin ser idéntica, es semejante. Por eso el primer plano del alambre de púas nos estremece ligeramente; nos inquieta esa presencia, que la película nos mostrará en el círculo de una duración trágica. Misael cruza el alambrado y deviene hombre civilizado. Dialoga, hace pequeños pactos, conduce mercaderías, comercia, discute precios y acepta los límites del mercado. Lleva el producto de su trabajo, listones de madera, y obtiene dinero a cambio. Hasta aquí la simple metamorfosis de la mercancía. Pero esta mercancía particular guarda un arcano horroroso. Los listones de madera que el hachero extrajo directamente de la naturaleza son utilizados por el comprador para fabricar los pequeños postes de los cercos de púas. La mercancía de Misael es, en este aspecto, siniestramente semejante al dinero que se orienta hacia el sector financiero: su consumo consiste en la producción inmediata de más capital. El uso de esta mercancía no forma parte ni del consumo individual de otro, ni del consumo productivo de alguna rama de la industria. Como la mercancía financiera, la madera de Misael no desaparece cuando se la consume, sino que queda eternizada como ansiedad y búsqueda de ganancia. Cuando queden erigidos los pequeños postes, le darán forma a un cerco de púas que verá pasar muchas generaciones de hombres a los que les dirá siempre lo mismo.

A su regreso, la vida originaria de hachero ya no está (sólo) externamente determinada por la presencia lejana del alambrado. Ahora se ha develado que es su propia actividad la que produce el material limitante y represivo. Partiendo de una fuerte simbiosis con la naturaleza, la primera aparición del alambre de púas nos resulta, sí, sorprendente, pero, a la vez, podemos comprenderlo como una demarcación externa de su intercambio libre con la naturaleza. La segunda mención del cerco, la revelación del destino del producto de su trabajo, destruye esta comprensión, y hace estallar desde dentro aquella imagen arcaica hombre-naturaleza. Hay algo de la idea sartreana de libertad dando vueltas en esta película. La libertad no es un regalo. Tampoco algo que se elige. La libertad es una condición que el hombre actualiza permanentemente, sin poder escapar de ella, al modo de un condenado. Por eso es ella la que crea sus propias restricciones; en su perpetuo intento de trascender lo dado, fabrica también aquello que la cerca y la tira para atrás. Sin embargo, *La libertad* de Lisandro Alonso muestra esta determinación interna y algo más. No queda fijada a una idea, que aquí sólo existe en movimiento. Cuando vemos al hachero volver a su lugar de trabajo ya sabemos que no nos internamos en la naturaleza bruta, sólo descubierta por su presencia. No obstante, ese retorno es significativo. La imagen de Misael dándole un golpe de gracia a la mulita que servirá de alimento, la preparación de los rústicos enseres, el fuego, ya no componen los bordes de un mundo arcaico. Tampoco vemos la distensión de un hombre de negocios que ha decidido pasar un día de campo. Si hay una tensión de lo moderno que destruye la imagen arcaica, también se da el camino inverso. Lo arcaico existe como repetición natural (y ese es el sentido de la coincidencia entre el comienzo de la película y su final), que vuelve a brotar en el territorio demarcado por la libertad. Esta contradicción entre lo arcaico y lo moderno tiene algo de esas geniales imágenes dialécticas, que muestran que efectivamente la libertad está internamente

determinada, pero, simultáneamente, que esa determinación no es la que mienta para sí la conciencia del hombre civilizado.

Muchos pueden pensar que *La libertad* es la obra experimental de un artista que aún no ha encontrado un lugar en el mundo. Nosotros no estamos obligados a ver en la supresión del lenguaje hablado el rostro de la inmadurez. Podemos ver en cambio, en esta situación, algo parecido a lo que sucede en el juego amoroso. Allí, la supresión de alguno de los sentidos tiene por objeto la estimulación y la intensificación de aquellos que de no darse esa condición permanecerían dormidos o sujetos a la represión. También el sentido del pensamiento. En esto se diferencia *La libertad* del viejo cine y de los asaltos con los que la música de cumbia arremete contra el lenguaje.

Hay dos movimientos más que le dan forma a la constelación de problemas que ponen al nuevo cine como instancia de redefinición del realismo. Por un lado el trabajo con los símbolos; por el otro, la presencia del no-ser de la obra de arte en sus materiales.

El primer movimiento puede ser abordado a partir de las obras de dos de los grandes directores de este movimiento: Pablo Trapero e Israel Caetano. Ellos son los conjuradores de las simbologías sociales, los exploradores de sus mitologías públicas y privadas. Caetano despliega en sus películas el demoledor trabajo del iconoclasta irreverente. Cada una de sus películas elimina, modifica y repone en otro lugar a alguno de los grandes símbolos de la nacionalidad. *Pizza, birra y faso* incursiona sobre El Obelisco, *Bolivia* se ocupa del Café de barrio y *El Oso rojo* deja sus marcas en la secuencia del Himno Nacional. Si estos cuerpos sensibles están puestos ahí por la sociedad para representar algo que no es del orden de lo perceptible, pero que llega a nosotros con el carácter rotundo de su significado, se podría decir que la crítica de Caetano opera en un sentido inverso. Invierte la imagen invertida del símbolo. Para lograr esto, lejos de ponerlo sobre la pantalla depurados (actitud que el viejo cine ha logrado desde siempre de manera eminente), lo llena de contradicciones. Así, cae del cielo estrellado. Esa inmensa figura abstracta erigida sobre la calle Corrientes ya no será la señal del cosmopolitismo porteño cuando reciba en su seno la excursión de los jóvenes marginales, en un momentáneo descanso entre su actividad delictiva y la necesidad de decidir qué hacer con el bebé inesperadamente engendrado. Tampoco el Café de barrio seguirá cobijando esa franca expresión de amistad ciudadana que ingenuamente cualquier transeúnte suele darle si nos adentramos, como lo hace Caetano en *Bolivia*, en la trama de rivalidades, odios, prejuicios, traiciones y miserias que se hacen visibles desde la opacidad de sus baños y sus cuartos internos. También el Himno nacional estalla en mil pedazos cuando tiene que conjugar dentro de sí la imagen de la hija que ha llegado a escolta de bandera en el colegio, el padre emprendiendo el viaje de un asalto violento, los rostros felices de las madres alimentados por las ilusiones de la educación pública y el asesinato por la espalda del policía que se aprestaba a reprimir el robo. Este despliegue devuelve los símbolos a lo sensible, lugar del que su naturaleza cree haber despegado para siempre. Allí, en la nevadura de lo simbólico, Caetano pone la contradicción, logrando así una gran diferencia con el viejo cine y con el melodrama costumbrista, que no consiguen nunca una contradicción verdadera, cuya materia no esté sobrevolada y resuelta a priori en una conciencia moral.

Tal vez como le sucede a todo iconoclasta importante, el cine de Caetano no deja de mostrar una cierta admiración por el poder expresivo de aquello que rechaza: las imágenes que se recortan sobre sí y se desprenden significativamente del flujo de la vida. Se podría decir que su cine es iconoclasta en relación con los símbolos ajenos, pero no se priva de aventurarse en los propios. Claro que éstos vienen de la experiencia de la destrucción de los otros, los que están en el cielo. Así sucede con el enigma de las chapitas que el padre asesino, auténtico héroe moderno, logra descifrar. Ese gesto mínimo se convierte en símbolo de astucia y prepotencia, pero también de la posibilidad de abrir lo real a través de la imaginación. Este símbolo no tiene resuelto a priori su contenido.

El cine de Trapero puede ser tan contundente como el de Caetano, pero carece de ese resto de fascinación por lo simbólico que constituye la virtud y la dificultad del cine de este último. Trapero es, en este aspecto, más escéptico y más sutil. No le asigna al arte la misión de re-elaborar algo con los despojos materiales que quedan sobre los pies de la crítica. Sus películas son, antes, exploraciones de esos restos en tanto restos. Como si tuvieran una cierta dignidad en sí mismos. Como si guardaran un secreto, poseedor de una lengua propia. Por eso las trayectorias de vida con las que Trapero reconstruye dos subjetividades tan emblemáticas como la del trabajador y el policía no encajan con los modelos con los que se ha pretendido representarlos en el pasado. Y no alcanza con decir que fueron los sujetos sociales los que cambiaron.

Tanto el Rulo en *Mundo grúa*, como el Zapa en *El bonaerense*, muestran los restos dispersos de lo que en otro tiempo colaboraba en la conformación de una identidad subjetiva, sin estar por eso privados de identidad. Ellos están desconectados de esas herramientas porque la sociedad las reemplazó por otras, que ya no requieren de figuras tan definidas y tan poco flexibles. Los despojos que aparecen en sus vidas son recorridos por una cámara melancólica que no queda atrapada en la evocación del pasado. Allí comprende la fuerza oblicua de estas ruinas. En *Mundo grúa* el Rulo recuerda sus lejanos días de gloria con el conjunto “Séptimo Regimiento”, pero hace de ese pasado una excusa y una oportunidad para recomenzar su vida amorosa. Así sucede también con los objetos y su lógica de reaparición. El bajo que tocaba “como los dioses” hace quince años ahora sirve para que el hijo no pierda un concierto, patético pero trascendente. Los juguetes que emergen del desván son tristes pero permiten reconstruir los trozos de una experiencia compartida. Las fotos están ajadas y sucias, y, sin embargo, convocan una viva ceremonia de amistad. Sucede otro tanto con los autos viejos que vemos que pueden volver a relucir, con el interés en el armado y la reparación amateur de motores, los lugares bailables, las calles semi-iluminadas del conurbano, la vieja casa de la abuela. Todos estos lugares hablan en la imagen de la cámara de pequeñas resistencias sin transformarse en símbolos fulgurantes. Del otro lado, *El bonaerense* presenta la otra cara de la misma moneda. Ahora son los restos de una máquina represiva los que hablan de su nueva identidad desgajada, desarticulada, mortalmente eficaz. Se ha dicho que *El bonaerense* es demasiado condescendiente con lo que se trama en el interior de ese siniestro aparato represivo del Estado. La representación dramática parecería quedarse en la superficie del aparato. He aquí la objeción, y también su desmentida, ya que es precisamente ésta su gran virtud: el modo como Trapero recorre la superficie de “la bonaerense” sin dejar que nos despreocupemos de la misma en la búsqueda de su corazón oculto. Un aparato represivo muestra también su ideología en sus actos más estúpidos, sin que sea preciso llegar a la sala de reuniones donde organiza sus relaciones con la burguesía. Sobre todo cuando en su vida ordinaria los policías ya se han vuelto burgueses, de nuevo tipo, pero nada originales. Por eso la fuerza despiadada de esa organización violenta no la busca Trapero en las bibliotecas de la comisaría, que aún podrían esconder algún volumen de la doctrina de seguridad nacional, sino en el gesto desesperado y rabioso con el que el policía que estaba a cargo del retén se abalanza sobre su víctima para ultimarla, por la insignificante razón de que no cumplió el ritual de detenerse frente a la presencia de la autoridad. Ese cuerpo suspendido en el aire por el compañero que no desea que se involucre tanto, muestra las contorsiones y los movimientos extraviados de un asesino que sabe muy bien a donde se dirige. El poder de revelación del arte no debe perder de vista ese lenguaje, por más que parezca el lenguaje de un horror accidental y marginal.

En este trabajo con los símbolos de la comunidad el nuevo cine reafirma su novedad. Lejos de la sobre-exposición de lo real al poder de lo simbólico (actitud típica del viejo especialmente los trabajos de Lucrecia Martel y Martín Rejtman, en tanto posición y búsqueda de las nuevas lógicas de las relaciones intersubjetivas. Lo que vemos en *La ciénaga*, *La niña santa* o *Los guantes mágicos*, no refuta por eso nuestra exigencia de explorar las potencialidades estéticas del

nuevo cine sobre el fondo del predominio de su tendencia realista. Al contrario. Si el trabajo dramático de los actores cobra en estas obras una renovada importancia, no lo hace porque apele a un dialogismo teatral convencional, sino porque transforma a las actuaciones en modos de exploración de los circuitos, los ritmos y las formas de las relaciones, que aparecen bajo la marca de la ambigüedad y lo absurdo. El camino que trazan sus películas no pretende llegar a ningún otro lugar que no sea el del recorrido de esas relaciones, la exploración de la ambigüedad y lo absurdo como modo de conocimiento.

Así, el tratamiento desdramatizado de los afectos, el predominio de la exploración visual y la reconstrucción de imágenes dialécticas que ponen en tensión las figuras de la vida moderna, la desconstrucción y la lectura indirecta de los símbolos, y la incorporación de los antagonismos en el propio material de las obras, son algunos de los rasgos comunes⁸ de un cine que podemos llamar nuevo por la relación que mantiene con el inmediatamente anterior y por las formas específicas en las que entra en conflicto con los géneros de la industria cultural, aún en su propio terreno, acompañando desde atrás sus movimientos. Organiza esta constelación de problemas singulares, la fuerza que adquiere la mirada.

Se podría decir, y es algo que habría que interpretar luego, que el cine que ahora nos parece viejo no pudo hacer de la mirada un problema ético. Por eso puso desesperadamente a la ética como objeto de la mirada, dejando caer con eso la relación esencial que debía mantener con su medio expresivo. El nuevo cine interfiere la catarsis dramática que le permitía al cine anterior construir objetos morales en la pantalla, pero no lo hace siguiendo el dictado de una vana economía. Abre incluso con ese movimiento la siempre renovada aspiración a una estética latinoamericana. Tiene allí un fuerte compromiso con la verdad. Por eso es errónea tanto la interpretación que cataloga al nuevo cine por su inclinación a abordar temáticamente los márgenes de la sociedad, como la que interpreta sus movimientos según un historicismo demoledor, que no puede explicar porque los viejos directores siguen filmando la nueva realidad (caída) como siempre lo han hecho. Los márgenes del nuevo cine no implican los extremos sociales, sino que permiten el movimiento de extremar la mirada.

Por todo esto, la reconciliación del cine con su medio expresivo no debe ser vista como un daño a las energías utópicas de la historia, sino como la configuración de un llamado de redención que el arte extrae de lo no-reconciliado en la sociedad, repitiendo nuevamente para una era renovadamente despiadada, la pregunta por la frágil realidad del arte.

*CoNICeT. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

⁸ Trabajamos más arriba cada una de estas cualidades a través de la interpretación de películas particulares. No queríamos decir con ello, obviamente, que las restantes películas del nuevo cine no pudieran ser pensadas y desplegadas según la cualidad que aparece en estado más puro en alguna de ellas. Así, lo primitivo aparece en *El bonaerense* (también con un final que simula un retorno mítico al origen), en *La ciénaga* y en *Bolivia*. La desdramatización de los afectos como modo de exploración y de expresión del dolor es algo que comparten casi todas las películas del nuevo cine, pudiendo destacarse junto a *Caja negra*, *Mundo grúa*, *Bolivia* y también *Los Rubios*, según una estrategia interesante que habría que analizar en detalle. La austeridad simbólica es el grito de guerra del nuevo cine frente al viejo, sin dudas, el rasgo más convocante. Y el trabajo con las formas de la contradicción y del antagonismo social es explorado también en *El bonaerense* y en *Bolivia*.