PRÓLOGO

La crítica de cine en la Argentina ha transitado, desde sus inicios, por dos zonas: la reconstrucción histórica y la intervención periodística. La primera se caracterizó por el relevo de datos, la compilación de testimonios y documentos y la evocación de anécdotas; la segunda tuvo un carácter más dinámico, y se expresó en diarios de gran circulación y en revistas, muchas de ellas editadas por los cine-clubes. Durante mucho tiempo, los estudiosos del cine debieron acudir a la historia del cine de Domingo di Núbila, un texto que, aunque de gran utilidad, carece de rigor historiográfico. Pese a que en las crónicas periodísticas es posible encontrar intervenciones de muy buena calidad, son realmente pocos los autores que, como Agustín Mahieu o Simón Feldman, pudieron articular sus impresiones con argumentos de mayor alcance y más panorámicos. Porque si bien hubo críticos que se dedicaron a teorizar sobre el cine (Marcos Victoria), lo cierto es que sólo raramente se referían al cine argentino, y mucho más raramente podían tener el impacto polémico que alcanzaban los críticos vinculados al periodismo. El panorama de la crítica de cine comenzó a transformarse en los años ochenta, con la aparición de revistas más afirmadas y decididas a intervenir en el panorama local, como *El Amante* o *Film*, y con el surgimiento de *investigadores* que se fueron formando en el campo académico.

En este último aspecto –que es el que me interesa para iniciar una lectura de este libro– hubo dos fenómenos diferentes pero que son de alguna manera complementarios: en las facultades de humanidades, los estudios sobre cine se erigieron en una *orientación* en las carreras de artes o hasta llegaron a lograr cierta autonomía, iniciando en nuestro país los estudios de *estética del cine*. En las facultades de ciencias sociales, el cine comenzó a convertirse cada vez más en un objeto de estudio digno ya en otra disciplina: la *sociología del cine*. Si antes el cine aparecía sólo raramente en las investigaciones sociales, cada vez más los investigadores lo encontraron como un campo apto para reflexionar sobre los movimientos sociales, la política, la historia social, la cultura popular, los estudios de audiencia y las configuraciones de la sociedad. Anteriormente, había una fuerte tendencia a las perspectivas

semióticas (como las de Oscar Traversa), o a incluir al cine dentro de los estudios sobre "cultura popular" (de lo que es un ejemplo el estudio pionero de Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano: *Medios de comunicación y cultura popular* de 1985), pero con la transversalidad que transformó a las ciencias sociales y humanas, el cine –como otras prácticas– comenzó a ser encarado desde diversas perspectivas. Aunque no haya un equivalente argentino, ¿dónde ubicar los estudios de Fredric Jameson, sino en una encrucijada alimentada por el marxismo, la crítica literaria, los estudios de estética y los estudios culturales?

En los últimos años, este interés por el cine se vio revitalizado por el protagonismo que adquirió la cultura audiovisual en la vida social y, en un sentido más particular, por la fuerza del *Nuevo Cine Argentino,* que supo poner en imágenes una serie de cuestiones y problemáticas que han llevado a la crítica a buscar en sus filmes respuestas a innumerables interrogantes. En este sentido, es notable el crecimiento de las investigaciones sobre cine argentino en las facultades de sociales y la convicción de que esos objetos atesoran una cifra de nuestro presente. El libro *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 - 2005)* entra dentro de esta tendencia, y constituye, hasta donde sé, el primer trabajo colectivo sobre el Nuevo Cine Argentino que surge del ámbito académico de las ciencias sociales. Esto sin dejar de tener en cuenta el carácter de apertura y la aspiración a la multidisciplinariedad que tiene el libro, ya que Joaquín Algranti, Ignacio Amatriain, María Torre, Marina Moguillansky, Emiliano Torterola, Valeria Re y Matías Zarlenga vienen de la sociología, Máximo Eseverri de las ciencias de la comunicación, y Malena Verardi de artes combinadas. La inclusión de Verardi y en menor medida la de Eseverri hablan de una tendencia en curso (el cruce entre disciplinas), y de la necesidad de repensar los dominios y los campos de saber. Pero como eso es algo todavía en proceso (sobre todo en una universidad como la de Buenos Aires, de donde provienen todos los autores, en la cual los cambios son tan lentos y los acuerdos globales tan arduos), los autores tuvieron el acierto de señalar un primer paso: el de hacer un análisis general del estado del cine en la Argentina y del surgimiento del nuevo cine según algunos principios teóricos y metodológicos que, casi de modo homogéneo, provienen de la sociología de Pierre Bourdieu, pero que se combinan con cruces novedosos y derivas impensadas.

El auge al que asistimos en las investigaciones en curso tiene, afortunadamente, sus riesgos. No podía ser de otra manera, puesto que se mezclan el interés, la pasión, el oportunismo, la moda, los deseos de saber y el carrerismo (salvo esta última, ninguna de las otras características, si se las dosifica sabiamente, me parecen necesariamente

negativas). Pero los riesgos, a la vez que son buenos porque realzan el valor de la apuesta, tienen que ser señalados para ser conjurados o dejados a un lado. Desde mi punto de vista, quisiera indicar tres riesgos, y reflexionar sobre cómo cada artículo los ha evitado o sorteado.

En primer lugar, la necesidad de la *mediación crítica*. La equiparación jerárquica del cine con otras prácticas artísticas ha hecho que consideráramos la relevancia y la densidad de cada film sin culpa o sin miedo. El ineludible libro de Gilles Deleuze, además, nos ha convencido que algunos directores pueden ser considerados como pensadores, y que sus filmes deben ser vistos como eslabones de una obra sistemática y rigurosa. La confrontación entre películas y filósofos en Deleuze, obviamente, no carece de método, y es esa la razón por la cual la contigüidad entre Rohmer y Pascal no resulte desacertada (además de que Rohmer, efectivamente, se inspiró en Pascal para hacer *Mi noche con Maud*). Sin embargo, en mi experiencia docente, me he encontrado con algunas superposiciones que a la vez que banalizan algunos textos filosóficos o teóricos, colocan a los filmes en un plano del que tranquilamente pueden prescindir. No es que me moleste que se compare a Adrián Caetano con Spinoza o que se use a Spinoza para leer a Caetano, sino que la *ausencia de una articulación metodológica* hace estas comparaciones risibles o desatinadas. En este sentido, me parece un acierto abrir el libro con "*Productores producidos. Reflexiones en torno a los circuitos de producción en el Nuevo Cine Argentino*", de Joaquín Algranti, porque es un texto que delimita un marco en el que se desenvolverán los demás textos o lo usarán como punto de partida. A la incorporación ya señalada de Pierre Bourdieu, que suministra un método de investigación y una serie de conceptos que recorrerán todo el libro (como el de "campo autónomo"), Algranti suma, en su preocupación por pensar el momento posmoderno, los aportes de Jameson y, en menor medida, los de Guy Debord. Lo que me parece central en este texto es la idea de "campo de producción ampliado", donde el término *ampliado* –que aparecerá en otros textos del libro– muestra la necesidad de pensar cada película y cada actor del campo del cine en una red que incluye variables que cada ensayo define por sí mismo (las escuelas en Torre y Zarlenga, la crítica en Moguillansky y Re, la circulación en Emiliano Torterola, la estética en Malena Verardi, la memoria en la posdictadura en el trabajo de Máximo Eseverri). Me pregunto de todos modos hasta qué punto la regularidad que Bourdieu le asigna a la noción de campo no termina suprimiendo la imprevisibilidad y los riesgos, sobre todo los que se dieron en el inicio del Nuevo Cine Argentino, como cuando Algranti sostiene que la industria sabe ver en Trapero un "buen jugador" imponiendo, de alguna manera, una valoración retrospectiva de una serie de jugadas que en su momento pudieron

haber sido más radicales. Por otro lado, también me pregunto cómo pensar la relación entre arte y mercancía que, en la "nueva lógica cultural que inaugura el posmodernismo", parecen inescindibles a la vez que, en ciertas circunstancias, mucho más dinámicas que lo que la crítica modernista estaba dispuesta a admitir (de hecho, fue esa contraposición a ultranza la que no permitió ver los valores de un Alfred Hitchcock, por poner sólo un ejemplo). La perspectiva de Algranti se expresa de un modo claro y, a través de sus cuestionamientos, exige una posición crítica que se lee en varios momentos del libro, la de una crítica sociológica con sensibilidad estética: "¿Puede una expresión cultural como el NCA contribuir al desgarramiento de los códigos hegemónicos de la forma mercancía? ¿Es posible reconocer el potencial contrahegemónico de un cine que se resiste a ser rebajado a un puro entretenimiento, a la vez que se compromete con la mirada propia del arte?" (Algranti, en este libro: 94)

El riesgo de la mediación crítica, entonces, está eludido mediante el camino del análisis sociológico, y los beneficios de este tipo de análisis se hacen evidentes y reveladores en el artículo de Emiliano Torterola, "*El Nuevo Cine Argentino en la encrucijada actual. Desequilibrios y desafíos en la industria cinematográfica nacional*". Después de leer este ensayo, la pregunta se impone por sí sola: ¿de qué hablamos cuando hablamos de cine? Con una serie de estadísticas y su análisis, Torterola lee los diarios de gran circulación y los interroga en sus supuestos: ¿"A qué público y a qué posibilidad o 'disposición' cultural por 'descubrir' estrenos nos referimos" cuando "cerca de 13 millones de personas carecen de una sala de exhibición en su localidad"? Evidentemente, la renuncia a incluir a una gran parte de la población en un nivel de vida digno, que es el hecho político más destacable de la Argentina de los noventa, encuentra su reproducción, en otra escala, en el "mundo" del cine. El acceso a la imagen, el aprendizaje en la lectura y en la comprensión de las imágenes, ya ni siquiera es una preocupación de las escuelas sino que se ha dejado en manos de la televisión. Se discute mucho sobre cine pero se habla poco del *acceso* al cine.

El segundo riesgo es la cercanía con el objeto de estudio, lo que presenta un verdadero desafío a la hora de armar los corpus. En este punto, se hace necesaria una combinación de estadística y de criterios de valoración. Nuevamente, por su uso de la estadística y por su clara valoración desde la consideración de las relaciones de poder, el trabajo de Torterola es el que mejor articula estas instancias. También el trabajo "*Fabricando directores. Una reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino*", de María Torre y Matías Zarlenga, enfoca un aspecto muy descuidado de la crítica de cine, como es el de la formación de sus inte-

grantes. Ya es un lugar común decir que en el cine clásico la formación se hacía en el *plateau* y que, paulatinamente, ese papel lo comenzaron a desempeñar las escuelas de cine. Pero Torre y Zarlenga hacen un relevamiento que incorpora una gran cantidad de matices a esa idea básica, utilizando como punto de partida la idea de que las escuelas de cine funcionan como "gestoras de prácticas autónomas". También Marina Moguillansky y Valeria Re, en "*Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino*", se acercan a un objeto no sólo muy actual sino también muy heterogéneo como es el de la crítica de cine. En este caso, el concepto de campo cultural y autonomía se asocia al de "alianza estratégica", modo en que la crítica "negoció" su relación con los nuevos realizadores. En ese movimiento, Moguillansky y Re analizan las diferentes etapas de un período muy breve de tiempo (entre 1998 y 2008) con términos que dinamizan esa alianza en la que aparecen los pactos, los acuerdos, las traiciones y las críticas despiadadas en varias fórmulas felices (como en el subtítulo "Ritos de institución, gestos congelados").

Finalmente, el tercer riesgo es evidente: la supresión de la densidad estética de las obras. Esto debería valer tanto para los artículos de corte más sociológicos como para los que se desarrollan dentro de la estética del cine. Es decir, debe superarse la alternativa entre explicación sociológica o interpretación estética, y buscar la articulación de ambas porque, como este libro lo manifiesta desde un comienzo, se trata de que ambas perspectivas se potencien y constituyan momentos únicos, comunes y con potencia plural.

Aunque el valor estético de una obra no es autónomo, aunque su consideración depende de factores a menudo extraestéticos, eso obviamente no significa que un filme pueda asimilarse sin más a objetos no estéticos. Sabemos por lo menos desde Duchamp, si no de antes, que ese límite es permeable, está sujeto a modificaciones y que puede variar en cada uno de sus tramos (desde la elección o la factura hasta llegar a la circulación y la recepción).

En "*Lo sublime y lo bello en el cine argentino sobre la desaparición forzada de personas: de* Un muro de silencio *a* Garage Olimpo", Máximo Eseverri hace un análisis de *Un muro de silencio* de Lita Stantic y *Garage Olimpo* de Marco Bechis, quienes para dar cuenta del horror de la dictadura se distancian de la estética de lo bello y responden a una estética de lo sublime. La *interrogación* está en el centro de la argumentación de Eseverri, y por eso las imágenes se desplazan sin tener nunca un anclaje fijo, se resisten a la alegoría, a los significados directos, para plasmar "lo que ha sido cruelmente sustraído, la añoranza de aquellos respecto de los que no se tiene, ni siquiera, la certeza

de la muerte". El desplazamiento que señala Eseverri, y enunciado en relación con las películas sobre desaparecidos, podría extenderse a un síntoma de época, como ya lo ha hecho Lyotard, y en ese sentido conectarlo con el ensayo de Algranti (que utiliza el término "posmoderno" en términos jamesonianos antes que lyotardianos). Es decir, ¿en cuántas producciones del Nuevo Cine Argentino puede detectarse la fuerza arrasadora de lo sublime? Creo que semejante perspectiva podría ser muy productiva tanto para pensar películas como las de Lisandro Alonso o Lucrecia Martel, como para reflexionar sobre el tipo de experiencia que proponen estos filmes en su relación con lo social.

Finalmente, el trabajo de Malena Verardi, "*El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época*", no es un *agregado* de teoría estética en un libro de orientación sociológica. Más bien es una mirada estética de alguien que es muy atento a todas las referencias sociológicas, y que puede desplazarse de la consideración de detalles o características inmanentes de los textos fílmicos a lecturas de los contextos sociales y políticos. Este artículo sabe dialogar con el resto (nunca cae en esos análisis inmanentes que reifican la puesta en escena, esa obsesión modernista que no deja ver casi nada de la producción cinematográfica reciente), y de ese diálogo extrae propuestas que se benefician de la mirada sociológica *y* de la estética al mismo tiempo. En palabras de la autora, "el surgimiento de una nueva estética –y por ende de un nuevo receptor–, aparentemente acrítica y apolítica (por su renuncia al abordaje directo de temas tradicionalmente entendidos como "políticos"), se transformó en un hecho de carácter político que intervino activamente en la construcción del clima de época" (Verardi, en este libro: 179).

El riesgo de la densidad en el tratamiento estético, sobre todo en los trabajos de Eseverri y Verardi, está claramente superado. Y que los otros textos se ocupen de ello en menor medida no constituye una crítica: en algunos –como en Torterola, Torre y Zarlenga– lo estético es enunciado desde el principio como un problema derivado de lo que se quiere poner de relieve, y en otros –como en Algranti, Moguillansky y Re– se presenta como algo subordinado a otros planteos. Con su diversidad y sus apuestas, *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 - 2005)* se constituye en un punto de partida, en acto de toma de partido y a la vez de fundación de una nueva camada de investigadores que está surgiendo y que se ha propuesto pensar lo nuevo, el cine y la Argentina simultáneamente y al mismo tiempo.

Gonzalo Aguilar, octubre de 2008