



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Dipaola, Esteban

Las Formas Políticas del Cine Argentino: Montajes, Disrupciones y Estéticas de una Tradición

Aisthesis, núm. 48, 2010, pp. 128-140

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219009008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Las Formas Políticas del Cine Argentino: Montajes, Disrupciones y Estéticas de una Tradición

Political Forms of Argentinean Cinema: Editing,
Disrupting, and the Aesthetics of a Tradition.

Esteban Dipaola
Universidad de Buenos Aires
edipaola78@gmail.com

Resumen • El artículo indaga y analiza las formas políticas del cine argentino desde los años sesenta a la actualidad, pero centrándose especialmente en el cine argentino contemporáneo (1995-2010). Se propone hablar de «formas políticas» y no de «cine político» como ejercicio para pensar la política y la estética en sus relaciones inmanentes. Así, establece tres períodos: los años sesenta y setenta como la irrupción de la política en el cine; los años ochenta como el desplazamiento de la política por la denuncia moral y los años noventa y post 2001 como un retorno de lo sensible o como el advenimiento de las «políticas de lo sensible». Así, se indaga en las formas políticas del cine y conjuntamente se interroga el dispositivo de representación estética de la cinematografía.

Palabras clave: Cine, formas políticas, representación

Abstract • This article examines and analyzes political forms of Argentine cinema from the sixties to the present, focusing especially on contemporary Argentine cinema (1995-2010). It will try to deal with «political forms» rather than with the notion of a «political film», an exercise to think about politics and aesthetics as an immanent relation. Thus, three periods are considered in this article: the sixties and seventies as the emergence of political cinema; the eighties as the displacement of politics by moral denunciation and the nineties and after 2001 as a return of the sensory experience or as the advent of «sensible policies.» The text will explore political forms in films, and will question this device of aesthetic representation in cinematography.

Keywords: Cinema - Political Forms - Representation

INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre el cine y la política atraviesan al propio dispositivo: el cinematógrafo es, desde su misma composición y funcionalidad técnica, un instrumento político, en el sentido de que es útil al registro y al rescate archivístico de los acontecimientos que fundan la política en todo el conjunto social.

Desde sus inicios el cine ha producido, mediante el registro de imágenes, una comunión entre el cuadro y la representación del mundo. Ahora bien, ese lugar de la representación cinematográfica necesita ser constantemente interrogado debido a que en el vínculo entre el cine y la política surge siempre un componente que otorga movilidad y produce tensiones en esa relación. Ese componente que se refiere es la estética como dimensión fundamental del circuito de expresión cinematográfica. Las estéticas y las narrativas de la cinematografía producen formas de visualidad social y política de las representaciones de la realidad. Es decir, introducen expresiones constitutivas de relatos sobre las prácticas y las experiencias sociales, culturales y políticas de una nación, un continente, una etnia, un proceso, etc. Las estéticas, además, permiten modos de circulación de esos relatos al producir modalidades e instancias de lecturas de los filmes. En este aspecto, un caso emblemático en Argentina fue el filme *La hora de los hornos* (1968) dirigido y producido por Fernando Solanas y Octavio Getino del Grupo Cine Liberación (GCL), en donde sus más de cuatro horas de duración estaban, a su vez, signadas por la forma de mirada y de lectura que la propia estética del filme proponía. En las proyecciones se establecían cortes para debates e intercambios de opiniones, etc., pero todo ello se expresaba desde la propia estética y narrativa fragmentaria que este filme presentaba. Incluso puede decirse que el propio modo clandestino de circulación de *La hora de los hornos*, se enlazaba con esa expresividad estética de la disrupción permanente.

Por esto, puede observarse que en algunos filmes políticos el montaje se consigna como un principio de estructuración estética y narrativa de tales filmes. Atravesando inversiones de estilo godardiano es posible sugerir, entonces, que todo montaje es una cuestión política y, simultáneamente, toda política es una cuestión de montaje.

De esta forma, el objetivo en el presente artículo será abordar las disrupciones y los montajes en las formas políticas del cine argentino. Esto es, no situar el acento en la idea de «cine político», puesto que ello conlleva a una definición y determinación que acota la intención de este análisis. Mi vocación es pensar qué formas políticas atraviesan a los filmes y cómo esas formas políticas expresan estéticas de los montajes históricos de la tradición cinematográfica y cultural argentina. Una tradición que en gran parte estuvo continuamente ligada a las circunstancias políticas del país.

En esta línea, el interés primordial se centrará en comprender y analizar las formas políticas del cine argentino previo y posterior a la crisis del año 2001, atendiendo, principalmente, a las imágenes de la crisis o los montajes de la crisis, es decir, indagar qué visualidades, estéticas y narrativas el cine argentino expresó sobre la experiencia social y cultural del momento.

MONTAJES Y DISRUPCIONES: LAS TRADICIONES DEL CINE POLÍTICO EN ARGENTINA

Entiendo por formas políticas, en el contexto de las estéticas cinematográficas, a las disputas entre lógicas de representación y de antirrepresentación. Esto es, la cinematografía al sustentarse en la condición del registro se inscribe como representación de la realidad. No solo el registro documental, sino también la ficción muestran esa vocación realista. Ahora bien, el modelo de representación en cine es cuestionado desde la modernidad cinematográfica mediante las producciones del «neorrealismo» en Italia y la *Nouvelle vague* en Francia, donde nuevos signos y formas de expresividad estética empezaron a situar la experiencia cinematográfica sobre nuevas ideas y nuevos pensamientos. Gilles Deleuze plantea esa mutación del cine desde la noción de «imagen-mental», que obliga a desprenderse de la sentencia baziniana acerca de que el cine es «representación de lo real» e interroga sobre nuevos signos y una nueva modalidad de la imagen que ahora debe ser pensada, descifrada en y con el pensamiento y ya no representada como una exterioridad visual. Se trata, argumenta Deleuze, de un «cine de vidente» y de una nueva política de la estética ahora expresada en la noción de «imagen-tiempo» en contraposición a la «imagen-movimiento» del cine clásico. Como expone Pascal Bonitzer: «El cine moderno rompe los planos de emoción, inventa nuevas relaciones entre los planos, despoja al cine de las «emociones comunes» para producir sensaciones nuevas, menos identificables, menos identificativas» (Bonitzer, 98).

Esa concepción representativa nuevamente resulta interrogada por el cine contemporáneo, entendiendo a éste como un cine con «prioridad de lo visual». En esas visualidades contemporáneas se expresa el problema de la representación actualmente y, al tiempo, se indican lo que aquí denomino formas políticas. Las visualidades contemporáneas, el flujo permanente de imágenes al que asistimos en la globalización y en esta «era digital» (Sassen, 2007; García Canclini, 2010) conforman cuestionamientos permanentes sobre la concepción representativa en la estética en general y en la cinematografía en particular. La concepción de una representación de lo real es deconstruida permanentemente por una expresividad de lo visual que crea en lo real las imágenes de su propia aparición.

Entonces, las formas políticas del cine se relacionan, según lo entendemos aquí, con las disrupciones estéticas que el propio cine frecuenta, y se expresan —en tanto régimen dialéctico de representación y antirrepresentación— como «escenas de disenso» de acuerdo con la terminología propuesta por Jacques Rancière (2010). Es decir, entre las imágenes cinematográficas y las formas políticas que se expresan en ellas deben interrogarse los disensos con las visualidades de la experiencia contemporánea y no detenerse en esquemas lineales de representación que obturan la irrupción posible de lo político en las imágenes.

Si puede suscribirse que el gesto de Rossellini en sus películas era ofrecer una ética de la mirada y que tal gesto fue proseguido en su valoración política por numerosos cineastas, entre ellos, en Argentina, puede mencionarse a Leonardo Favio; es necesario en la actualidad expresar el gesto político como interrogación sobre lo *visible* y lo *visual* y ya no sobre aquello que se llamó lo *real*.

Ahora bien, esas formas políticas del cine en Argentina se muestran cambiantes a lo largo de la historia. En los años sesenta el contexto político argentino estaba signado

por prácticas que buscaban la irrupción de la política en el «pueblo». Esa figura del pueblo era fundamental para el pensamiento de un sujeto político capaz de llevar adelante un proceso de liberación y donde el cine debía intervenir como instrumento. En una entrevista de aquellos años, Fernando Solanas, codirector de *La hora de los hornos*, decía: «No se trataba de trabajar para el cine, sino para el proceso de liberación que, entendemos nosotros, debe operar también con el cine. Seamos irreverentes con el cine e instrumentalicémoslo para estos fines. [...] toda la búsqueda, inclusive la temática, estaba regida por ese presupuesto: ser un instrumento útil, al servicio de una causa [...] Hasta ese momento cine y política [...] eran antagónicos» (cit. en Amado, 29).

En este aspecto, que el cine intervenga como instrumento para la liberación nacional se relaciona con una forma de montaje en donde la política debe acontecer como irrupción y no como registro. Se consideraba que el cine no debía registrar o mostrar la realidad política, sino intervenir en la producción de su transformación. Así, no se trataba del cine registrando o representando la realidad sino de la realidad interviniendo en el cine.

Glauber Rocha en su conferencia «Estética del sueño» ya había producido una disrupción cuando afirmó que «el pueblo es un mito burgués». Anunciaba el cineasta brasilero con ello que había que construir al pueblo y situarlo en un devenir: el pueblo no es algo que se da de una vez para siempre, sino lo que se produce continuamente en la transformación de la realidad social. En Argentina esa respuesta política que siempre significa «el pueblo» tenía una vinculación estrecha, además, con otra expresión del mito que se asentaba en el peronismo. En este país el movimiento de liberación nacional y de masas tenía un nombre concreto, y las imágenes cinematográficas debían articularse con ese sujeto político. Por eso en el filme de Solanas y Getino el pueblo aparece como una disrupción en la misma concepción cinematográfica tradicional, pues es un mito que proviene de la «revolución peronista» y, al tiempo, es un pasaje hacia la transformación social. Esa extraña conjunción de mito y utopía revolucionaria que ya fuera pensada en otro contexto por George Sorel (1987), hacía del propio cine y de sus imágenes un mandato a la acción, es decir, el cine debía romper su principio de registro de lo real para ser una fuerza que interviene sobre lo real. Los montajes, así, no solo componían un relato sobre la realidad sino que eran también un instrumento útil para su transformación. Por ello, en este tipo de cine, la producción y la distribución y proyección del filme eran partes continuas de una misma intervención política.

Esa irrupción de la política en el cine en los años sesenta y setenta, se vio alterada posteriormente en el cine argentino de la década del ochenta y específicamente en el realizado con posterioridad a la última dictadura militar en el país, acaecida entre 1976 y 1983.

Si bien por esos años, incluso antes de concluido el período marcado por el terrorismo de Estado, algunas películas intervenían sobre las circunstancias políticas del momento, por ejemplo *Tiempo de revancha* (1981) de Adolfo Aristarain, singularmente las películas que con la vuelta de la democracia pretendieron representar ese pasado reciente, lo hicieron, generalmente, recurriendo al sentimentalismo y el melodrama, desplazando a la política del campo de la mirada. Algunos filmes como *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera o *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, condensan sus montajes en un relato que clausura los conflictos y representa sus temáticas exentas de las circunstancias políticas y sociales y de las militancias políticas que efectivamente existían en la época sobre la que narran su historia.

Entonces, las formas políticas que atraviesan a los filmes argentinos de la década del ochenta se ajustan a nuevas expresiones estéticas y a nuevos montajes. El entretenimiento y el «justo» relato social debían articularse. Gustavo Aprea expone sobre ello: «La nueva política estética que se consolidó a principios de los ochenta buscó al mismo tiempo construir una opinión explícita sobre la realidad social y cumplir con las reglas del espectáculo cinematográfico que parecían garantizarle el acceso a un público masivo» (Aprea, 31).

En esta década, a diferencia de lo ocurrido en las décadas anteriores, el cine no debe provocar la irrupción de la política y, con ella, del pueblo revolucionario, sino que procura, mediante sus estéticas y relatos costumbristas, denunciar a «un pueblo» que despierta a la democracia los crímenes y terrores de los años setenta. Para ello es necesario que desaparezca la identidad del militante y la idea de la disputa política. La memoria del pasado reciente se inscribe, así, en los montajes que designan los olvidos necesarios para producir el efecto narrativo: el mito de la inocencia y de la víctima aseguraba la imposibilidad de la política. En ese sentido, *La noche de los lápices*, en tanto es una película sobre la detención y desaparición de jóvenes estudiantes secundarios durante la dictadura militar, permitía atestiguar ese requisito de la inocencia como regulación del relato sobre el pasado.

Pero si la política, durante la década del ochenta, se había consignado solamente como denuncia moral, un nuevo montaje en la tradición de las formas políticas del cine argentino aparecería hacia mediados de la década de 1990 y se consolidaría con posterioridad a la crisis del 2001 mencionada anteriormente. Eso que en un primer momento se conoció y la crítica celebró como «nuevo cine argentino», se correspondía con una nueva camada de directores jóvenes, en general salientes de las nuevas escuelas de cine que también empezaban a conformarse por esos años, que expresaban sus propuestas estéticas con una mirada crítica y poco complaciente hacia el cine argentino anterior. Si bien en estas películas resulta evidente, principalmente, el desapego con respecto a la denuncia moral explícita y a las estéticas costumbristas del cine de los años ochenta, sin embargo, los nuevos directores tampoco se mostrarían demasiado adeptos a referir concepciones políticas como las expuestas durante las décadas de los sesenta y los setenta. En este caso, sí podemos hablar concretamente de un cine que se inserta en un mundo con «prioridad de lo visual» y sus estéticas, montajes y disrupciones se expresarán desde ese nuevo lugar.

En este cine *hay* política, aunque a veces se haya intentado mostrar lo contrario desde algunos sectores de la crítica cinematográfica y académica, pero esa vinculación del cine con lo político en esta etapa debe pensarse mediante nuevas dimensiones. Política y estéticas aquí se hallan plenamente conjugadas, articuladas, pero sobre una nueva figura de la experiencia social y cultural. Se trata de lo que es posible llamar políticas de lo sensible o, también, políticas de los afectos y de las expresividades identitarias. Políticas, en fin, que se ligan inmanentemente a las prácticas, a las experiencias que los individuos realizan en sus actos cotidianos. Las imágenes de los años noventa y de la crisis en Argentina se inscriben en esos nuevos montajes y en esas nuevas formas políticas sustentadas en un retorno de la estética a la originalidad de su idea como *lo sensible*.

ESTÉTICAS Y POLÍTICAS EN LOS NOVENTA: EL RETORNO DE LO SENSIBLE

Desde mediados de los años noventa, el cine argentino comienza a vislumbrar algunos cambios en su producción, sus estéticas y sus narrativas. Esos cambios advierten sobre una modificación de la mirada y sobre una nueva comprensión de las condiciones políticas y sociales. En ese aspecto se sugirió, en ocasiones, la idea de un retorno realista en las novedosas imágenes de estos filmes, pero en esa presunción realista se obviaba un análisis de la crisis del modelo de representación cinematográfica que se estaba generando. Las nuevas películas mostraban particularidades estéticas y narrativas que se inscribían también en una forma radical de asumir y afrontar las formas políticas del cine en la época: otras disrupciones y otros montajes parecían posibles.

Esa mutación de la mirada se relaciona con efectos sensibles que atraviesan la totalidad del proceder estético y narrativo de los filmes. Estas nuevas películas no abrigaban la propuesta de una representación de lo social o de lo real, ni tampoco una representación de los acontecimientos del pasado, sino una mirada sustentada y articulada desde las formas políticas del presente. Una política de lo sensible y de los afectos, es decir, expresada en las prácticas cotidianas y presentes en el tiempo que posibilitan una interpretación de la actualidad y del pasado reciente. Esto determina, al tiempo, nuevos montajes, vale decir, nuevas formas de narrar y expresar los relatos y acontecimientos políticos que atraviesan la vida cotidiana de los individuos en una sociedad. De ese modo, la mutación de la mirada condujo, otra vez, a un cuestionamiento del ordenamiento representativo de las imágenes en su vínculo con la realidad y a la organización de nuevas formas de expresividad estética. Así, en los nuevos filmes:

Los grandes temas de la década anterior (las denuncias de la marginalidad, el señalamiento del empobrecimiento de la clase media y la ambigüedad frente al individualismo) se resignifican a partir de la toma de conciencia de la profundidad y la aparente irreversibilidad de los cambios. Aquello que se presentaba como un desvío con respecto a un camino natural para toda Argentina aparece ahora como un mundo, más bien una serie de mundos, que se rigen por lógicas diferentes. El nuevo cine habla de una sociedad en la que el universo del trabajo tal como se lo ha conocido hasta el momento desapareció. Esta actividad central para la vida en sociedad, que generaba identidades en los individuos y fomentaba la idea de una posibilidad de ascenso social, entró en crisis (Aprea, 69).

Pero la objetividad y neutralidad de la cámara, que limpia a la imagen y a la narración de la denuncia moral e ideológica y de la dramatización sociologizante, no busca simplemente mostrar austeramente y despolitizadamente el mundo, las cosas y sus seres. Es un modelo estético de representación el que se verificaría como verdaderamente neutral al mostrar una unidad trascendente que impone el modelo de comprensión de lo social. En cambio, esa objetividad del nuevo cine argentino es profundamente política, en tanto compone una «estética de la expresión» (Dipaola) que posibilita hacer presente el devenir múltiple de una experiencia que está siendo siempre transformada en las prácticas que los individuos entablan en sus constantes entrecruzamientos. Las personas y los objetos, en esos entrecruzamientos, se constituyen como efectos de las prácticas sensibles que articulan formas políticas.

A su vez, las identidades expresadas en las estéticas y narrativas del nuevo cine argentino no encarnan valores tradicionales de pertenencia estable, ni organizan sus acciones

a partir de valores compartidos. En este cine se aprecia la flexibilidad de esas identidades y el dinamismo que adquieren al vagar de un grupo de pertenencia a otro, fluctuando constantemente. Por ende: «las pautas que parecen orientar el accionar de los individuos no resultan claras. En un contexto donde se debilitan los límites de los roles sociales y se ablandan las consideraciones morales, las metas personales de los individuos y su relación con los contextos cercanos parecen las únicas vías que se advierten para comprender un mundo convulsionado y en transformación permanente» (Aprea, 75).

En ese sentido, se puede sostener que el nuevo cine argentino no es un conjunto de imágenes despolitizadas, más bien, la política aparece en su estética como una «exterioridad» o, como sugiere Gonzalo Aguilar (2008): «lo político funda la política». La suspensión del juicio ideológico o moral en estas películas ha sido cuestionada en varios casos, quizá la referencia inmediata es la de Horacio González (2003) que refiriéndose a las películas del nuevo cine argentino, expresaba que acechaba en ellas una especie de «prepolítica», pues su argumento se centraba en que esos juicios que hallaban suspensión, en verdad, están cargados de valores a nivel social. Pero como también insiste Aguilar habría que pensar a una categoría como la política según las «nuevas potencias y cualidades en un medio cuya función se ha transformado radicalmente en los años noventa» (Aguilar, 136).

En el nuevo cine argentino no hay un interés concientizador, sino una toma de conciencia en sus formas, y la política es una exterioridad no porque trasciende sino porque es inmanente a la producción estético-formal de las películas. Se torna inconveniente seguir pensando el cine político en Argentina —o las formas políticas del cine en este país— a la manera de los años sesenta y setenta. Resulta necesario adecuar la instancia de lo político a las formas de producción social, estética y visual de la contemporaneidad. Así expone Aguilar:

La estética del cine, parecen decirnos estas películas, no puede acceder directamente a la acción o a la concientización política si no reflexiona antes sobre su propia forma. Pero no solo eso: es en esa forma en donde el cine, indefectiblemente y no reconociendo una acción exterior vinculante, deberá encontrar su propia razón política no dada de antemano. [...] Por todo esto, pese a las apariencias, el cine argentino de los noventa es el más genuinamente político de todos. Es decir, en tanto cine, abre el espacio de lo indeterminado, piensa el sentido no como un mensaje que se transmite sino como aquello que se construye en los planos y la puesta en escena (139-140).

En definitiva, tiene que ver esa problematización política con la instancia del procedimiento, como bien nota Agustín Campero: «Lo que se pone en primer plano es el procedimiento. Y el procedimiento está problematizado: es el procedimiento de los mecanismos sociales y sus efectos y el procedimiento de la puesta en escena de ese abordaje. En este sentido, las películas del NCA son políticas también porque, antes que nada, politizan su propia forma, su sentido se realiza en la forma y no en los enunciados o en los temas que trata» (Campero, 56).

Políticas de lo sensible, de los afectos y de la expresividad identitaria, entonces, que proyectan nuevas formas de presencia. No se trata ahora del registro concientizador ni de la denuncia indagadora. Aparece la presencia de una mirada que interroga e interpreta su propio lugar social y político frente a la historia. Las formas de la política en el cine argentino contemporáneo se expresan como un «acontecimiento», esto es, una irrupción

que problematiza la representación, la temporalidad y la presencia de la propia experiencia política.

Puede añadirse, además, que en este cine argentino contemporáneo, en muchos aspectos, la política aparece bajo las figuras de situación y de paradoja. De situación, con relación a que la política adquiere materialidad y sentido en el curso de las relaciones situacionales, es decir, en las prácticas sensibles de los individuos entre sus relaciones y experiencias. De paradoja, con referencia a que la política, en el marco de esas relaciones situacionales, solo puede hacerse presente como ausencia. Si a primera vista pareciera que la política está ausente en la mayoría de esos filmes, es justamente en esa ausencia que se inaugura la metástasis de su presencia.

Políticas de lo sensible es también esto: indagar e interpretar el mundo presente como generación de una mirada y de una posibilidad narrativa de los múltiples sentidos con que suele representarse la historia.

IMÁGENES DEL DESPOJO: LOS AÑOS NOVENTA EN EL CINE ARGENTINO

Esa radicalidad de la mirada que expresa nuevas formas políticas en el cine argentino, produce otras disrupciones y montajes de la historia. A partir de mediados de la década de los años noventa en Argentina, surgieron distintas y heterogéneas películas que indagaron las trayectorias de esos montajes. La pregunta política y estética de este nuevo cine no se centraba simplemente en la tradición histórica y política del país, sino que asumía también una pregunta sobre los modos de representación cinematográfica.

Mediante el registro documental o a través de la ficción se establecieron disrupciones de lectura e interrupciones narrativo-estéticas que expresaban modificaciones del punto de vista. En un cruce entre lo documental y lo ficcional, Albertina Carri se presenta como claro ejemplo de esa radicalidad de la mirada con su filme *Los rubios* (2003). En este caso, el relato familiar de la propia realizadora, vale decir, la construcción de la historia sobre la vida, militancia y desaparición de sus padres en la última dictadura en Argentina, trastorna el mismo ejercicio de la mirada histórica y de los mecanismos de representación de un filme documental. La directora se ficcionaliza mediante la interpretación de su persona en la voz y el cuerpo de la actriz Analía Couceyro, sin embargo, esto no inhabilita sus intervenciones y apariciones entre las imágenes. Pues, lo político en el filme interviene como pregunta sobre la representación: ¿qué es lo representable de esos años? ¿Cómo narrarlo? La indagación se transforma en una mirada desde el presente, una biografía que es acontecimiento, en el sentido de que no deja de producirse en el devenir de la subjetividad de cada persona.

Esa experiencia biográfica del relato sobre los padres y/o madres desaparecidos en el marco del terrorismo de Estado, fue también expuesta en películas como el medimetroraje *Papá Ivan* (2000) de María Inés Roqué o *M* (2007) de Nicolás Prividera, entre algunas otras. Si hay una línea que las comulga es la forma política de la trama como experiencia y búsqueda de vida desde las sensibilidades políticas del tiempo presente, sin acentuar las historias de lucha de sus padres ni recaer en las figuras redentoras de los héroes y de las víctimas.

Por otra parte, en un registro más decididamente ficcional y también con notoria heterogeneidad de propuestas, diferentes películas de esta nueva etapa del cine en Argentina intervinieron sobre la mirada del presente por diferentes vías. La película que se reconoce como fundante de eso que se llamó «nuevo cine argentino», *Pizza, birra, faso* (1998), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, hizo de la narración de lo marginal un acontecimiento político. Las trayectorias urbanas de los sectores marginales son expresadas en el filme mediante una lógica de montajes que ubica en primer plano los despojos de la ciudad. La película persigue a los personajes en sus diversos actos cotidianos de vandalismo, peleas, alimentación, etc., pero en ese tránsito expresa los despojos de una ciudad sobre la que emergen modos y medios distintos de circulación: la ciudad ahora deviene entre filas de desocupados buscando trabajo, pizzerías baratas y lugares a la intemperie en los cuales dormir. Esa forma de pensar la ciudad y sus trayectos según las experiencias del despojo que produjeron las políticas neoliberales de los años noventa en Argentina, revelan también nuevas formas de sensibilidad y de afecto.

También se perciben las redispociones de la mirada con películas como *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero o, incluso, en algunas películas de aquella época del realizador Raúl Perrone. En el caso del filme de Trapero, el desarraigo en la búsqueda de trabajo se conjuga con las dificultades de la experiencia generacional, padre e hijo que expresan diferentes modos de sentir, ver y pensar las experiencias actuales y cotidianas de vida. La política allí, como lo es también en *El bonaerense* (2002) del mismo director, es disenso de las miradas y objetividad de la puesta en escena. Formas políticas desprendidas de todo condicionamiento y prejuicio moral o ideológico que, de ese modo, posibilitan un retorno de lo sensible, es decir, una experiencia política que es también estética porque está expresada en las prácticas cotidianas de la vida. Similar a lo que Rancière infería de algunos filmes de Jean-Luc Godard y de Roberto Rossellini cuando afirmaba: «Se instauraba así una remisión infinita de una moral imposible de la cámara a una moral imposible de la política» (Rancière, 109).

En tres películas de Raúl Perrone: *Labios de churrasco* (1994), *Graciadió* (1997) y *5 pal peso* (1998), la política también aparece bajo las formas del despojo y del vacío. Aquí se trata de jóvenes que vagan por las calles de los suburbios del Gran Buenos Aires sin mayores objetivos que los de estar-presentes-en-el-mundo y vivirlo en sus experiencias, amistades y amores cotidianos. Entonces, se evidencia, con esto, que la política es producir el sentido sobre la sensibilidad.

Las imágenes de estas películas remiten constante y singularmente a un vacío: hay un espacio vacío que corrientemente se vuelve móvil, es decir, hace transcurrir a la narración. Por un lado, es el vacío del entorno, de las calles, del cielo con el que se inician las tres películas, de los autos abandonados, de las casas bajas y las columnas y los cables de electricidad. Se trata del vacío de todo un modelo de organización social, de todo un orden de la experiencia y la representación: el mundo del trabajo y de las fábricas, de la familia y la tradición, se ha convertido en un espacio vacío. Todo el conjunto de valores y creencias que aquel mundo reflejaba empiezan a desvanecerse, pero ello no implica que toda forma de organización social se hace superflua, sino que nuevas maneras de asociación se concretan. Sobre la representación de ese vacío, aparecen nuevas formas expresivas que circulan y vivencian la experiencia cotidiana.

Las tres películas mencionadas, de todos modos, no ofrecen el dato preciso, no dicen cómo había sido la experiencia cotidiana anteriormente, simplemente muestran los

restos, el abandono: las fábricas cerradas y los negocios de persianas bajas o llenos de baratijas en sus vidrieras. En sí, no hay una representación de un «ideal» que desapareció, no hay un reflejo de lo que debiera ser; hay una nueva forma de emprender el relato y la mirada, despojada de la obligación histórica y del recurso a lo heredado. Sí se aprecia en los tres filmes una nueva manera de transitar, deambular y andar a la deriva, de atravesar los restos y el abandono de acuerdo a una nueva experiencia, a una nueva forma de producir el sentido; y ello también es irrupción de la política en los filmes.

MONTAJES EN MOVIMIENTO: POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MIRADA POST CRISIS DE 2001

La crisis política, social y económica que afrontó Argentina con epicentro en los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre del año 2001, reportó nuevas series de montajes y nuevas políticas y estéticas de la mirada y de las imágenes.

Esto se evidenció no únicamente en la cinematografía, sino también en otros tipos de experiencias artísticas. Esa mutación de la mirada se relacionó con otra dimensión aparecida con la crisis que es la transformación del espacio. Aquello que ya se vislumbraba durante los noventa como una forma distinta de transitar los lugares y de conformar las coordenadas espaciales, adquirió su plena dimensión por estos años de la primera década del siglo XXI. Se trató no solo de otra forma de circular y mirar el espacio, sino, además, de producirlo, narrarlo, utilizarlo, vivirlo.

Hubo múltiples colectivos de artistas que tomaron las calles para producir y para exponer sus obras, o hicieron del espacio público sus obras de arte. Esa colectivización del arte permitió, a su vez, la asunción de una conciencia de las nuevas formas de producción política que se empezaban a generar socialmente, mayoritariamente ancladas en las experiencias sensibles y afectivas que se gestaban en las interrelaciones comunitarias. El cine y los correspondientes filmes no estuvieron exentos respecto a esa nueva producción de lo visual y del espacio como régimen óptico.

Primeramente puede mencionarse una modificación en la mirada del relato y de la memoria, lo que puede pensarse como la inclusión de un nuevo montaje en el devenir de la narrativa histórica del país. El carácter testimonial que señalaba al período de la última dictadura militar como registro de intervención y representación, empezó a ser suplantado por una mirada sobre los acontecimientos del momento de la crisis. Sin embargo, esto se sitúa en la lógica de reinserciones permanentes de los montajes —en términos técnicos podría hablarse de *rushes* de la historia—, pues casi todos los filmes que dispusieron sus proposiciones estéticas sobre la crisis establecieron diálogos con las herencias del proceso dictatorial y construyeron el relato a partir de las dimensiones de una historia que se narra en sus contextos y que no se presenta con eje en hechos aislados, sino en la continuidad de las transformaciones de las experiencias políticas. En palabras de Ana Amado:

Si durante la década pasada el género testimonial se centraba en las consecuencias trágicas de la dictadura, en años más cercanos el objeto de su registro fue la réplica social a los efectos desplazados del modelo económico que aquella puso en marcha. Se documentaron

en imágenes las movilizaciones populares, tomas de fábrica, enfrentamiento con las fuerzas de seguridad, cortes de calles y rutas por parte de desocupados, asambleas vecinales e interbarriales (Amado, 213-214).

Así, lo que denomino políticas de lo sensible y de los afectos, en películas de tales características y registros, está expresado por el hecho de que se mantiene como instancia y seguimiento narrativo el itinerario biográfico de algunos personajes. En ese sentido, quienes son puestos en el lugar de la palabra exponen la sensibilidad de sus experiencias sobre los acontecimientos y provocan que el filme se «encuadre» en una mirada que resigna cualquier pretensión de totalidad. La política, entonces, en este cine no es aleccionadora ni concientizadora, sino expresión de prácticas cotidianas que forman diferentes tipos de miradas sobre los hechos.

Esas políticas de lo sensible y de los afectos, atraviesan también los registros ficcionales en el cine post 2001. Lo que primeramente aparece como continuidad de los despojos y el vacío de los años noventa, es lo que Ana Amado (2009) llama «imaginarios del cansancio», esto es, formas de precipitación y de caída simbolizadas en los cuerpos arrojados sobre camas que circularon entre las imágenes del cine de la época y también en otras artes, especialmente, en las plásticas y en las intervenciones y *performances* espaciales o urbanas. Igualmente, también encontraron figuraciones narrativas el distanciamiento generacional —como dijimos que se veía en *Mundo grúa*, pero aquí como indicación más determinante de las historias de vida—, presente en filmes como *Encarnación* (2007) de Anahí Berneri, *Nadar solo* (2003) y *Como un avión estrellado* (2006) de Ezequiel Acuña, entre otros. También la emergencia de experiencias de contextos familiares exigió un retorno narrativo, tal como sucede en la película de Ana Katz *El juego de la silla* (2002), en *Géminis* (2005) con esa historia de deseo entre los dos hermanos, y el conflicto y la violencia y las miradas sobre el mundo rural en *La rabia* (2008), ambas películas de Albertina Carri. Por supuesto que en estas narraciones de la familia como forma política de la experiencia contemporánea ocupan un lugar primordial las películas de Lucrecia Martel *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008). Así, la narrativa de la familia por estos años se consolidó como un dominio de ligazón de temporalidades, donde lo afectivo y lo sensible podían inscribirse como formas políticas.

Eso es lo que también se observa en el último filme de Perrone, *Los actos cotidianos* (2010), donde la experiencia biográfica presente de un contexto familiar produce el registro narrativo de situaciones mínimas de la cotidianidad que cuando en apariencia no tienen mayores efectos, son, empero, formas de sentir y registrar las visualidades contemporáneas en el medio actual. Es decir, expresan las experiencias de un mundo más atravesado por lo visible y las formas de afrontarlo que por lo real, provocando, con ello, que las formas políticas del cine argentino contemporáneo se sustenten en esa disrupción de la experiencia como algo visual que determina y estimula nuevas formas de mirar, sentir y pensar.

CONCLUSIONES:

Optamos por indagar en las formas políticas del cine argentino y de su tradición —al menos la que puede establecerse desde los años sesenta en adelante—, porque ello permite encarar el análisis alterando desde el comienzo las exigencias propias de la referencia a lo que suele estipularse como «cine político». A veces se supone y se limita la condición y definición de cine político a una referencia explícita en lo temático a algún acontecimiento que se evalúa *a priori* como político —en el sentido clásico de la palabra—, desplazando a otro tipo de situaciones como secundarias o accesorias. Si bien cualquier definición se elabora mediante exclusiones, a mi entender referirse a las formas políticas del cine argentino abre espacio y posibilita la emergencia de otros tipos de acontecimientos culturales y sociales capaces de inscribir entre sus informes cualidades políticas.

En ese sentido, se propuso la dimensión de políticas de lo sensible y de los afectos para expresar las tramas políticas recientes como experiencia vivida que transforma y radicaliza la mirada sobre el pasado y produce otro tipo de narración de la memoria. Se trata de políticas que producen sentido en las experiencias cotidianas y biográficas de los individuos y que no se someten simplemente al requisito de la transformación de las estructuras sociales o a los mandatos y denuncias morales. Esas políticas de lo sensible son también formas de producción de los relatos en una sociedad y, en ese aspecto, potencian expresiones estéticas, visuales y narrativas sobre la realidad.

Desde los años sesenta en adelante, las formas políticas del cine argentino dieron cuenta de diferentes montajes, distintas formas de percepción y mirada y produjeron diversas disrupciones en los relatos de la historia social y política del país, y también en la representación cinematográfica misma.

Según hemos analizado, en los años sesenta y setenta la política intervino como irrupción en el cine, en las estéticas y en las imágenes. Es decir, toda una programática del cine se transformaba: sus estéticas, su circulación y distribución implicaban siempre una potencialidad política. En cambio, ya en los años ochenta —transcurrido el período dictatorial de 1976-1983— el efecto de denuncia y la exigencia moral se erigió en lo fundamental del realismo costumbrista característico del cine de esa época.

Es a partir de mediados de los años noventa que propongo pensar las formas políticas del cine argentino como experiencia sensible. En este aspecto, se entiende que la política establece un lazo inmanente con la estética, es decir, ya no se puede pensar en un ordenamiento político que determina la perspectiva estética, pero tampoco su reverso. La inmanencia entre política y estética es un cuestionamiento al modelo clásico de representación y expone las «escenas de disenso», esto es, abre las expresividades afectivas y sensibles de la política y de lo político a la multiplicidad de la experiencia visual contemporánea con todas las divergencias de sentido posibles. Por ello, frente a la emergencia y prioridad de lo visual, las formas políticas del cine argentino contemporáneo se concretan como producciones de sentido que ya no tienen ni buscan un referente en *lo real*, sino que producen nuevas y plurales miradas que irrumpen sobre lo visible.

REFERENCIAS

- Aguilar, Gonzalo. «Ascenso y caída del pueblo en algunas películas del cine argentino reciente». Ponencia presentada en las II Jornadas de Estudios políticos de la Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008. Medio impreso.
- . *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006. Medio impreso.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Medio impreso.
- Apréa, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008. Medio impreso.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1997. Medio impreso.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007. Medio impreso.
- Compero, Agustín. *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009. Medio impreso.
- Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007. Medio impreso.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Medio impreso.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Medio impreso.
- Dipaola, Esteban. «Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino». *Imagofagia 1*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA) (2010, abril). Sitio Web. Fecha de ingreso: 2010. 13-27.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010. Medio impreso.
- González, Horacio. «Sobre el bonaerense y el nuevo cine argentino». *El ojo mocho 17* (2003). 156-158. Medio impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Medio impreso.
- . *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva visión, 1991. Medio impreso.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. Medio impreso.
- Sassen, Saskia. *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz, 2007. Medio impreso.
- Sorel, George. *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid: Magisterio, 1987. Medio impreso.

Recepción: 18 de agosto de 2010

Aceptación: 27 de septiembre de 2010