

1

Cine y políticas en Argentina

Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia

Gustavo Aprea



25 años
25 libros


BIBLIOTECA
NACIONAL



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Cine y políticas en Argentina

Veinticinco años, veinticinco libros

El ciclo político inaugurado en Argentina a fines de 1983 se abrió bajo el auspicio de generosas promesas de justicia, renovación de la vida pública y ampliación de la ciudadanía, y conoció logros y retrocesos, fortalezas y desmayos, sobresaltos, obstáculos y reveses, en los más diversos planos, a lo largo de todos estos años. Que fueron años de fuertes transformaciones de los esquemas productivos y de la estructura social, de importantes cambios en la vida pública y privada, de desarrollo de nuevas formas de la vida colectiva, de actividad cultural y de consumo y también de expansión, hasta niveles nunca antes conocidos en nuestra historia, de la pobreza y la miseria. Hoy, veinticinco años después, nos ha parecido interesante el ejercicio de tratar de revisar estos resultados a través de la publicación de esta colección de veinticinco libros, escritos por académicos dedicados al estudio de diversos planos de la vida social argentina para un público amplio y no necesariamente experto. La misma tiene la pretensión de contribuir al conocimiento general de estos procesos y a la necesaria discusión colectiva sobre estos problemas. De este modo, dos instituciones públicas argentinas, la Biblioteca Nacional y la Universidad Nacional de General Sarmiento, a través de su Instituto del Desarrollo Humano, cumplen, nos parece, con su deber de contribuir con el fortalecimiento de los resortes cognoscitivos y conceptuales, argumentativos y polémicos, de la democracia conquistada hace un cuarto de siglo, y de la que los infortunios y los problemas de cada día nos revelan los déficits y los desafíos.

Gustavo Aprea

Cine y políticas en Argentina

Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia



Apréa, Gustavo

Cine y polítics en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. - 1a ed. - Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

112 p.; 20x14 cm. - (Colección "25 años, 25 libros"; 1)

ISBN 978-987-630-034-6

1. Cinematografía. I. Título

Colección "25 años, 25 libros"

Dirección de la colección: Horacio González y Eduardo Rinesi

Coordinación general: Gabriel Vommaro

Comité editorial: Pablo Bonaldi, Osvaldo Iazzetta, María Pía López, María Cecilia Pereira, Germán Pérez, Aída Quintar, Gustavo Seijo y Daniela Soldano

Diseño editorial y tapas: Alejandro Truant

Diagramación: José Ricciardi

Ilustración de tapa: Juan Bobillo

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008

Gutiérrez 1150, Los Polvorines. Tel.: (5411) 4469-7507

www.ungs.edu.ar

© Biblioteca Nacional, 2008

Agüero 2502, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Tel.: (5411) 4808-6000

bibliotecanacional@bn.gov.ar

ISBN 978-987-630-034-6

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de los editores.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Excusas y agradecimientos

Este trabajo propone la difusión de una problemática que puede interesar a una amplia gama de lectores y al mismo tiempo es el producto de una investigación académica. La posibilidad de acceder a un público que no está formado por especialistas hace que la redacción de este libro tenga algunas características que se diferencian de las pautas habituales de la escritura del ámbito universitario. Una de ellas se refiere al sistema de citas propio del intercambio entre profesionales que comparten un mismo campo de estudios. Esta sana costumbre permite dar cuenta precisa de las fuentes con que se trabaja y, al mismo tiempo, identificar la autoría de algunas ideas que se desarrollan reconociendo el trabajo ajeno. Dentro de la escritura para la difusión esta modalidad no es tan común y se subordina a la necesidad de generar una lectura clara, precisa y lo más llevadera posible. Por esta razón no aparecen en el cuerpo del texto referencias directas a otros análisis sobre el cine argentino del período que aquí se analiza.

Si en este libro hay alguna idea original seguramente está sustentada sobre estudios de otros autores cuyos aportes me interesa reconocer. La consideración del cine dentro de un espacio audiovisual se basa en los trabajos de Octavio Getino. Sobre los primeros años de la democracia son fundamentales los aportes del grupo dirigido por Claudio España y los trabajos de Ximena Triquell. Sin las observaciones de Gonzalo Aguilar y Emilio Bernini mi comprensión del Nuevo Cine Argentino sería mucho más pobre. Las observaciones de Daniel Mundo relacionando transformaciones sociales con cambios estilísticos fueron fundamentales para orientarme en el mundo del cine contemporáneo. En el terreno del cine militante me baso en mucha información del grupo dirigido por Susana Sel y en las indagaciones de Maximiliano de la Puente y Pablo Russo. Mi metodología de investigación se sostiene en las enseñanzas de mis maestros, ahora colegas, Oscar Steimberg, Marita Soto, Mabel Tassara,

José Luis Fernández y Mario Carlón. Muchos de los conceptos trabajados aquí son el aporte de los compañeros de mi equipo de investigación en la UNGS: Juan Pablo Cremonte, Pablo Gullino, Paola Margulis y Lucas Rozenmacher. Algo similar ocurre con las ideas robadas en charlas con colegas amigos como Agustín Campero, Mónica Kirchheimer y Gerardo Yoel.

Otra de las costumbres que quiero cumplir es la de los agradecimientos. En primer lugar doy las gracias a quienes me convocaron a participar en esta colección: Eduardo Rinesi y Gabriel Vommaro. Finalmente un agradecimiento infinito a quien me da el sustento y el apoyo permanente para este y todos mis emprendimientos, Beatriz Alem.

Presentación

Entre 1983 y 2008 la cinematografía nacional ocupó lugares diferentes pero significativos en la cultura argentina. A través de ella se intentaron múltiples formas de reconstrucción del pasado del país y debates sobre las transformaciones profundas que se produjeron en nuestra sociedad durante las últimas décadas. Durante todo este tiempo el cine actuó como constructor y destructor de identidades, como defensor del sistema democrático y crítico de la sociedad. Así se constituyó como un espacio polémico en el que se discutieron cuestiones centrales para el debate democrático. En este sentido la producción fílmica de los últimos años adquirió –muchas veces más allá de las intenciones de sus autores– una dimensión política que la distanció de la de otros momentos históricos y la distinguió de otras cinematografías contemporáneas.

A lo largo de veinticinco años prevaleció una mirada en la que se retomaron temas y problemas del discurso político. Más allá de esta persistencia, las relaciones entre el cine y la política fueron cambiantes y en algunos casos contradictorias. Los cambios fundamentales que sufrió el medio cinematográfico en Argentina y en el mundo se superpusieron a la variedad de enfoques con que las películas argentinas abordaron la vida social. De este modo se generaron diversas propuestas estéticas y de participación en el debate público. Dentro de este contexto de transformaciones profundas las repercusiones que tuvieron los filmes nacionales fueron disímiles. En el momento de la recuperación democrática la influencia del cine parecía ser homogénea en el sostén de la democracia, fundamental para el debate, y lograba un alcance masivo. Pero en poco tiempo la cinematografía argentina, pese a la diversidad de intentos que encaró, tuvo dificultades para expresar las transformaciones que se estaban produciendo en la sociedad. Frente al colapso de la concepción del cine dominante hasta el momento, fueron surgiendo tendencias contrapuestas que, aun-

que fuera parcialmente, recuperaban la capacidad de referirse de un modo convincente a los problemas sociales.

La importancia del medio cinematográfico en los regímenes democráticos no es un fenómeno exclusivo de Argentina. El cine y la democracia política tienen una historia de encuentros y desencuentros que cubre todo el siglo XX y se prolonga hasta nuestros días. La cinematografía, como todos los medios masivos, se constituyó como un escenario privilegiado para que las sociedades contemporáneas desarrollaran una parte esencial de su cultura política. En este sentido, los filmes han sido considerados tanto un lugar privilegiado para el emplazamiento de representaciones sociales y la construcción de memorias e identidades colectivas como un ámbito de confrontación y reflexión sobre la vida social. Durante más de un siglo se han supuesto diversas interpretaciones sobre el modo en que se relacionan el cine y la política. Se consideró a la cinematografía como un ámbito que facilita la manipulación, propicio para cualquier forma de propaganda. También se la presentó como un medio que impulsa a la pasividad y el conformismo. Por el contrario, se la definió como un instrumento de reflexión y una herramienta de transformación social. Las perspectivas variaron, pero en todo momento se establecieron conexiones entre el cine y la democracia.

Esta relación muchas veces conflictiva adquirió diversas formas en distintos lugares y a través del tiempo. Por ello se pueden reconocer momentos diferentes en esta historia compartida. En algunos casos el rol de este medio de comunicación resulta fundamental para la comprensión de un período histórico, en otros juega un papel secundario, pero, en general, se puede afirmar la incidencia del cine y los otros medios de comunicación en la vida política contemporánea. Dentro de la historia argentina reciente la relación entre el cine y la democracia ocupa un lugar importante porque fue un espacio en el que aparecieron y se debatieron algunas de las cuestiones clave de la vida social y porque las políticas gubernamentales tuvieron una incidencia efectiva en el desarrollo cuantitativo y cualitativo de un medio de comunicación de innegable influencia social.

Para abordar esta cuestión pueden imaginarse varias perspectivas. Ni por su extensión ni por su intención este texto pretende dar cuenta de todas y cada una de las películas argentinas de las últimas décadas. Este libro no intenta narrar una historia del cine argentino, acotada a un período histórico, señalando aciertos y errores. Tampoco busca determinar cómo se expresaron los cambios políticos en la producción cinematográfica de nuestro país. Sólo se propone revisar algunos de los modos en que se desarrollaron las conexiones entre la política y el cine en el proceso democrático que vivió nuestro país durante el último cuarto de siglo, sin agotar las posibles articulaciones entre dos esferas de la práctica social que tienen múltiples puntos de contacto.

Ya se ha señalado muchas veces que el cine y la política en Argentina sufrieron transformaciones significativas durante estos años. Al mismo tiempo puede observarse que existen líneas de continuidad que se mantuvieron durante todo el período, que permiten que se siga hablando de un cine argentino. Para abordar este campo problemático nuestra propuesta consiste en seguir algunos de los fragmentos de una trama que da cuenta de la tensión entre los cambios producidos y la permanencia de algunos rasgos distintivos.

Tal como han venido planteando las miradas retrospectivas sobre el cine argentino en el marco de un régimen democrático, nuestra cinematografía ha pasado por tres momentos diferentes desde 1983. En coincidencia con la recuperación democrática se produjo un momento de auge. Entre la segunda mitad de los ochenta y finales de los noventa se prolongó una crisis gravísima. Finalmente, pese a la conmoción económica que vivió el país, apareció lo que más tarde se denominó Nuevo Cine Argentino con un nuevo resurgimiento. Estas tres grandes etapas dentro del cine argentino contemporáneo resultan útiles para el análisis, aun teniendo en cuenta que muchas veces los límites entre ellas son confusos, hasta arbitrarios. Nuestro interés pasa por entender las causas de un acuerdo amplio sobre la existencia de tres períodos diferenciados y detectar las líneas de continuidad que permiten sostener

la persistencia de una cinematografía argentina pese a todas las transformaciones que sufrió en veinticinco años.

Las relaciones entre el cine y la política en cada uno de estos períodos pueden ser descritas en función de varios elementos: el modo en que el Estado interviene y define proyectos para la producción mediática, la modalidad de utilización del lenguaje cinematográfico hegemónica en el cine en cada momento, la identificación de los temas que realizadores y público consideran significativos. Este conjunto de factores –que de ninguna manera puede considerarse excluyente– permite hablar de los lugares que la cinematografía va ocupando dentro del conjunto de los medios de comunicación en cada período, describir los diferentes modos en que se organiza la producción fílmica, ubicar las películas argentinas en el marco de la cinematografía mundial y considerar el rol que ocupan el Estado, los agentes de la producción y el público en el desarrollo del cine argentino. Sobre la base de estos parámetros no sólo se pueden diferenciar los tres momentos del cine argentino durante la democracia, sino que se puede comprender desde un punto de vista crítico y teórico una diferencia sustancial con respecto a la producción cinematográfica de otros momentos históricos.

Si se pretende hacer una interpretación sobre las relaciones entre la política y el cine durante todo el período democrático –la idea central de este libro–, vale la pena preguntarse en qué cambió nuestro cine y si valió la pena ese cambio. También es necesario considerar continuidades por lo general menospreciadas por la crítica y los productores que hacen que después de veinticinco años se siga discutiendo sobre la necesidad de un cine argentino y sobre cuáles deben ser sus características definitorias.

El cine, los medios y las políticas del Estado

Una manera de encarar las relaciones entre la política y el cine consiste en analizar la forma en que el Estado regula, controla, apoya y difunde la producción cinematográfica. Dentro de este abordaje se perfila una serie de factores. Habitualmente se considera la legislación con que cada gobierno se posiciona frente al cine, pero, para comprender los cambios producidos durante los últimos años, también resulta importante determinar la política general con respecto a los medios de comunicación y el lugar que se le otorgó al cine dentro de un sistema audiovisual en expansión y transformación permanentes. A su vez, es necesario saber cuáles son los actores que la política gubernamental plantea como fundamentales para la existencia del cine y qué relaciones establece con ellos.

A partir de la consideración de estos factores se pueden describir los rasgos de las diferentes propuestas que impulsó el Estado para permitir la existencia de una cinematografía local. Estas políticas se transforman en condicionamientos y posibilidades, básicos para el desarrollo de un cine nacional. No son los únicos elementos que intervienen en éste, pero constituyen una base necesaria para su existencia. El modo en que los gobiernos encaran las relaciones con aquellos que participan del ámbito cinematográfico permite establecer diferentes políticas a partir de la definición de interlocutores y la fijación de prioridades. Desde hace décadas los países que tienen una industria cinematográfica plantean como uno de sus principales soportes el fomento y la financiación gubernamental. Sin embargo, sobre esta base se pueden desarrollar proyectos de muy diversa índole.

Como en tantas otras cosas, la política oficial con respecto al cine no fue uniforme a lo largo de los últimos veinticinco años. Para comprender sus transformaciones resulta necesario describir instancias diferentes, que son el producto de una serie de factores: el régimen legal vigente y sus modalidades

de aplicación, la política general en relación con la coyuntura económica y el modo en que se absorben los cambios tecnológicos, junto a las modalidades de consumo mediático. Teniendo en cuenta estos criterios se pueden analizar los tres períodos del cine argentino contemporáneo.

La vuelta a la democracia y el fin de la censura

Cuando Raúl Alfonsín asumió el gobierno, la actividad cinematográfica argentina estaba regida por la Ley 17.741, del año 1957, que regulaba el cine industrial a través del Instituto Nacional de Cinematografía (INC). Esta ley, surgida a partir de la crisis de los grandes estudios que habían sostenido una producción de escala industrial desde mediados de la década de 1930 hasta mediados de los años '50, centralizaba la actividad del Estado en esa única institución, y establecía que el INC debía financiar la producción cinematográfica nacional a través de créditos y regímenes de fomento. Otra de sus labores fundamentales era el control de la producción, distribución y especialmente exhibición del cine en Argentina. Esta última tarea resultaba particularmente significativa ya que el régimen legal preveía la autarquía del INC y la regulación del fomento a la producción gracias a un impuesto del 10% sobre las entradas de cine vendidas en el país. El régimen legal le otorgaba al gobierno un rol central en la determinación del tipo de cine que debía producirse en Argentina. Según la concepción que dio origen a esta ley, el cine era una actividad independiente que no se relacionaba directamente con otros medios de comunicación ni con otras ramas del arte, pese a que la principal justificación para el fomento de esta actividad fuera su naturaleza artística. Así generó desde sus orígenes una situación ambigua con respecto a la caracterización de la cinematografía. En consecuencia, desde su creación el INC era visto por los sectores participantes en la producción cinematográfica como un campo de disputa en el que a través de diversas formas de presión se procuraba obtener la mayor cantidad de beneficios posibles.

Cuando Alfonsín puso en práctica su plan de gobierno le otorgó al cine un rol importante. El Ente de Calificación Cinematográfica había sido uno de los aspectos más visibles y criticados de la censura férrea impuesta por la dictadura en todas las áreas. Por ello, una de las primeras medidas del gobierno democrático fue la sanción de la Ley 23.052, que acababa con la posibilidad de prohibir películas y devolvía al INC el poder de clasificación de los filmes que buscaban exhibición en las salas cinematográficas. Además de satisfacer esta reivindicación de diferentes sectores de la sociedad, el gobierno decidió continuar con la legislación existente y designó al director cinematográfico Manuel Antín al frente del INC. Este funcionario se propuso una serie de tareas: reflotar la producción local, recuperar el prestigio internacional del cine argentino y abrir las posibilidades a nuevas propuestas estéticas y de producción. A lo largo de los casi seis años que duró su gestión –Antín fue uno de los pocos funcionarios que actuó durante todo el gobierno radical– cumplió con muchas de las metas fijadas. Mantuvo la producción con un piso de veinte estrenos anuales durante todo el período y logró que algunos filmes prestigiosos estuvieran entre los más taquilleros en los primeros dos años de su administración. Las películas argentinas participaron en festivales de primera línea (Cannes, Venecia, Berlín) y obtuvieron importantes premios, como el Oscar a la mejor película extranjera a *La historia oficial*. Gracias al prestigio obtenido por algunos directores se intensificaron las coproducciones, especialmente con países europeos. Finalmente, se facilitó la incorporación de nuevos realizadores a una cinematografía que, con una media de unas veinticinco películas anuales, incorporó más de cincuenta nuevos directores en seis años.

Más allá de estas medidas, que produjeron resultados exitosos en un primer momento, la política alfonsinista mantuvo algunas situaciones que a mediano plazo influyeron en la agudización de una crisis que puso en peligro no sólo los éxitos obtenidos sino también la existencia misma del cine nacional. Así como en la industria cinematográfica se continuó con la mayor parte de la legislación vigente durante la dictadura, en el caso de los otros

medios audiovisuales se siguió bajo la Ley 22.285, impuesta por el dictador Videla en 1980. Ese marco legal dejaba en manos del Estado el control –y en los hechos la administración– de la radio y la televisión. Pese a algunas privatizaciones aisladas, el gobierno gestionó los principales canales televisivos durante todo el período. Se produjo de esta manera la paradoja por la que bajo un mismo control gubernamental las dos partes del sistema de medios audiovisuales argentinos actuaban de manera separada e incluso contrapuesta. Otro elemento que no se tuvo en cuenta dentro de la política gubernamental fue la aparición y el desarrollo más que incipiente de nuevas formas de exhibición, como los canales de cable y los videos hogareños.

En términos generales, la vuelta a la democracia implicó para la cinematografía nacional un momento de auge importante, a nivel tanto cualitativo como cuantitativo, que se basó en una ampliación de los criterios para acceder a la producción y un mantenimiento de la situación institucional previa. El cine tendía a ser una actividad autónoma, incluida dentro de los espectáculos artísticos, cuya única vía de circulación significativa eran las salas cinematográficas. Los mismos elementos que conformaron este proyecto triunfante estaban en la base de la crisis que anularía sus logros.

Las transformaciones y la crisis

Para que el modelo de cine exitoso entrara en una crisis profunda concurren una serie de factores. Algunos de ellos eran propios de la organización de la cinematografía nacional. Otros se relacionaban con las grandes transformaciones producidas en los consumos de medios audiovisuales. Finalmente, las crisis sociales, políticas, económicas y culturales que vivió Argentina también repercutieron en la producción local. Pese a lo contundente de algunas de estas cuestiones, a la salida de la crisis se presentó una situación paradójica inversa a la que la había generado: muchos de los elementos que contribuyeron a la disolución del modelo exis-

tente posibilitaron el renacimiento del cine argentino que se produciría a mediados de la década de 1990.

Con respecto a las cuestiones propias de la producción cinematográfica, la política de fomento fijada por el INC se pudo sostener con comodidad sólo en la medida en que el ingreso de taquilla se mantuvo dentro de los niveles del comienzo de la democracia. Pero tanto la crisis económica como las transformaciones en la exhibición hicieron que este proyecto no fuera viable. A fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990 cerraron cientos de salas cinematográficas en todo el país y bajó de manera alarmante la cantidad de espectadores. En consecuencia el sistema de distribución y exhibición del cine cambió de manera sustancial durante los 90. Desaparecieron las grandes corporaciones locales de exhibición y aparecieron cadenas internacionales que trabajan con complejos multisalas que, pese a estar organizados en función de los grandes estrenos multinacionales, requieren una amplia variedad de propuestas para sostener una enorme cantidad de pantallas que deben funcionar simultáneamente. Por lo tanto puede afirmarse que como consecuencia de estos cambios se produjo en Argentina –como en la mayor parte de los países– una búsqueda de audiencias más reducidas que pudieran complementarse con un público masivo, accesible en la mayoría de los casos para la producción que trabaja en una escala internacional.

Otro aspecto que incidió en la crisis y transformación fue la modificación del consumo mediático en Argentina y en el mundo. No sólo desaparecieron las grandes salas cinematográficas y fueron reemplazadas por los multicines: las formas de acceder a las películas también cambiaron. La televisión por cable y luego la satelital se expandieron durante la década de 1980, multiplicando de un modo incalculable la posibilidad de acceso a filmes de muy distinto tipo. Asimismo, el video hogareño y el DVD abrieron nuevas posibilidades de exhibición y modificaron la forma en que circulaban los filmes. Como consecuencia de estos cambios, el tiempo de explotación de las películas se redujo y las formas de recaudación se diversificaron de un modo que la legislación vigente hasta el momento no tenía previsto. Esta ampliación

y variedad de la oferta audiovisual estaba en la base de la constitución de un nuevo tipo de espectadores. Aunque la orientación general de la distribución cinematográfica y la programación televisiva se orientaron siempre a propuestas de entretenimiento destinado a públicos masivos, se generó la posibilidad de acceso y revisión de materiales de variados estilos. Esta multiplicidad y dispersión fue conformando el recorte de diversos tipos de público con cierto grado de sofisticación.

Con el avance de la crisis, pasada la mitad de los ochenta, el debilitamiento de las fuentes de financiación y recaudación local planteó una perspectiva importante para la coproducción con otros países. Hasta el momento de la vuelta a la democracia las coproducciones se habían reducido a colaboraciones entre empresas norteamericanas independientes y algunas de las productoras locales de mayor envergadura, como Aries, que contaba con estudios propios y una estructura estable. Hasta fines de la década de 1980 se mantuvo esta línea de trabajo, que tuvo poca incidencia en el conjunto de la cinematografía local. Con el restablecimiento de la democracia, algunos directores, como Fernando Solanas, consiguieron financiamiento en países europeos, gracias a su prestigio y relaciones personales. Con el tiempo esta tendencia se amplió a otros directores, como Miguel Pereira, que a partir de sus estudios en Londres logró financiamiento británico, o Alejandro Agresti, que durante varios años realizó producciones gracias al apoyo de capitales holandeses. A partir de la década de 1990, varias empresas locales (JEMSA, Oscar Kramer) organizaron su producción en colaboración con diversos países europeos, mientras algunas televisiones, como la española y la británica, financiaron filmes de varios directores. La fuerza que fue adquiriendo la coproducción influyó en la estructura general de la cinematografía argentina. Las productoras de mediano tamaño se vieron afectadas por el debilitamiento del INC, al depender del mercado interno y no adaptarse al cambio de escala de producción que planteaba la asociación con empresas europeas. Como contraparte de esta ampliación de la envergadura de la producción fueron surgiendo a partir de la segunda mitad de la década

de 1980 las cooperativas de trabajo en las que realizadores, técnicos y actores ponían sus salarios como aporte a la producción a fin de reducir los costos y llevar adelante proyectos que no encontraban financiamiento convencional. Comenzó así una tendencia a la polarización de la producción entre unos proyectos de gran escala y otros con niveles de producción que en otro momento habrían sido consideradas amateurs.

Durante este período de transición no sólo se perfilaron los aspectos que participaron de la destrucción del modelo de producción cinematográfico existente, sino que surgieron una serie de elementos que influirían en la conformación de la nueva cinematografía que floreció a partir de la segunda mitad de la década de 1990. Por la acción oficial y la iniciativa privada se multiplicaron durante los ochenta y los noventa las instituciones dedicadas a la enseñanza y el análisis de los lenguajes audiovisuales. De esta manera no sólo se generó un nivel de formación profesional para futuros técnicos y directores sino que además se fue conformando una corriente de público capaz de interesarse por nuevas variantes del cine local. Pueden reconocerse a su vez otros dos factores en la construcción de una nueva sensibilidad estética que definiría un tipo de público especial: la aparición de publicaciones dedicadas al cine y la creación de festivales internacionales. A diferencia de los años previos, fueron varias las revistas dedicadas a la crítica y el análisis cinematográfico desde diversas perspectivas, algunas de ellas con una trayectoria dilatada. A su vez, se desarrollaron festivales que convocaron a cinematografías que no coincidían con la que circulaba habitualmente en los circuitos comerciales. El gobierno nacional reflató el Festival de Mar del Plata, donde el Nuevo Cine Argentino tuvo su primer éxito con el premio a *Pizza, birra y faso*, y la Ciudad de Buenos Aires impulsó el BAFICI, de amplia repercusión y trayectoria.

Una de las medidas que el gobierno Carlos Menem implementó al poco tiempo de su acceso al poder también tuvo una repercusión importante en la organización de la cinematografía exitosa de la segunda mitad de la década de 1990. Conservando la Ley de Radiodifusión de Videla, Menem introdujo algunos cambios

para que en las privatizaciones de los principales canales de televisión obtuvieran la concesión propietarios de empresas periodísticas, gracias a lo cual se formaron conglomerados multimedia que adquirieron un peso fundamental dentro del mercado mediático nacional siguiendo una tendencia ya visible en la mayoría de los países latinoamericanos. En la medida en que lograron una legislación favorable, estos grandes grupos económicos se convirtieron en uno de los factores determinantes de la producción local en el momento del nuevo renacimiento del cine argentino.

En términos generales puede afirmarse que durante este período de crisis y transformaciones la acción del Estado no fue producto de una planificación. Basta recordar que durante el primer gobierno menemista el INC tuvo cinco directores: René Mujica, Octavio Getino, José Antonio Anastasio, Guido Parisier y Julio Mahárbiz. Mantuvo el sistema de regulación existente hasta el momento, con lo que fue agudizando cada vez más la polarización de la producción cinematográfica, y abrió un espacio importante para que el lugar de los inversores extranjeros fuera significativo para el sostén de la industria local. Al mismo tiempo, pese a las diferencias propias de cada gestión, siguió siendo relativamente sencillo –al menos en comparación con otros países– acceder al rodaje de una primera película. Esta tendencia, presente en la actualidad, que facilita el debut en el trabajo cinematográfico y dificulta la continuidad, parece ser una característica distintiva del cine argentino. Pese a las dificultades, injusticias y arbitrariedades que esto implica, es innegable que favorece la diversidad de la producción. De alguna manera, la acción estatal durante este período intentó mantener la situación existente en un momento en que la sociedad estaba produciendo cambios fundamentales en la producción y el consumo mediáticos.

El nuevo marco legal y el renacimiento del cine argentino

Durante el año 1994 se produce una transformación fundamental en la legislación cinematográfica. Por la Ley 24.337 el

INC es reemplazado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). En realidad este nuevo marco legal genera algo más que un cambio de nombre. Implica el reconocimiento de que el cine se desarrolla en un ámbito más amplio que el de las salas cinematográficas convencionales y forma parte del espacio audiovisual del país. No se trataba de una idea nueva. Desde los años ochenta diversos participantes del ámbito cinematográfico venían sosteniendo esta posición y proponiendo un cambio. Las transformaciones producidas a lo largo de una década y la crisis cíclica más grave de la historia de cine argentino –en 1994 se produjeron oficialmente sólo cinco películas– hicieron que el conjunto de los protagonistas de la cinematografía nacional estableciera un acuerdo y apoyara la nueva legislación como salida a una situación terminal. La presión ejercida tuvo el suficiente peso como para que la propuesta, avalada por diversos sectores, fuera aprobada por el Poder Legislativo.

La principal novedad de la nueva ley consistía en el reconocimiento de la variedad de formas de circulación del material cinematográfico y una propuesta para reformular las modalidades de recaudación del INCAA. Al 10% de la taquilla de los cines se agregó otro 10% por lo cobrado en videos –luego los DVD–, y, finalmente, un 25% de lo recaudado por el Comité Federal de Radiodifusión por las exhibiciones televisivas de los filmes nacionales. La nueva legislación permitió, además de un reconocimiento del peso que adquirieron las nuevas formas de circulación del material cinematográfico, una soltura económica que facilitó la labor del Fondo de Fomento Cinematográfico. A través de esta instancia, el INCAA pudo brindar préstamos y subvenciones para películas, establecer asociaciones financieras con productores y otorgar premios. Junto con este sistema de recaudación, el INCAA reconoció el valor de la exhibición televisiva a través de un mecanismo de fomento a la producción que brinda nuevos ingresos a los productores cuando una película es exhibida a través de un medio electrónico. El nuevo régimen de incentivos hizo que a partir de 1995 algunos canales de televisión –ahora en manos de multimedia

privados— se incorporaran a la producción cinematográfica casi por primera vez en la historia.

Más allá de las intenciones de quienes apoyaron la nueva ley, su aplicación no dejó de tener inconvenientes. En principio, esta política de respaldo a la producción nacional no coincidía con el proyecto neoliberal que sostenía el área económica del gobierno. Con el avance de la crisis económica, el INCAA fue perdiendo autarquía. Entre 1997 y 2002 la Ley de Emergencia Económica absorbió sus amplios ingresos en las cuentas generales de la Nación. Durante la gestión de Menem la dirección del INCAA no estableció una política clara de fomento a la producción artística. Finalmente, ninguno de los gobiernos que pasaron hasta el momento derogó la Ley de Radiodifusión 22.285 de Videla, aunque debido a distintos tipos de presiones —sobre todo de los nuevos multimedia— se fueron introduciendo cambios que debilitan el control social sobre los medios electrónicos. Así, en el sistema de medios audiovisuales argentino el Estado sólo mantiene una iniciativa constante en el terreno de la exhibición cinematográfica. En otros casos, como el canal oficial de televisión o la creación de una emisora dependiente del Ministerio de Educación (Canal Encuentro), la ejecución de los proyectos resulta más difícil de lo planificado y se encuentra limitada por numerosas presiones.

La implementación de esta legislación no llevaba naturalmente a la creación de un nuevo tipo de cinematografía. La participación de los grupos empresariales relacionados con la televisión abierta (especialmente los dos mayores: Artear y Telefé) y la formación de grupos mixtos entre éste y productores internacionales, como Patagonik Film Group (unión de Clarín, Disney/Buena Vista y Telefónica), terminó por definir la concentración del público masivo en pocas manos. Como ejemplo se pueden citar las cifras de taquilla del año 2004 en el que tres películas nacionales (*Patoruzito*, *Luna de Avellaneda* y *Peligrosa obsesión*) superaron los 900.000 espectadores, cubriendo el 65% del público del cine argentino del año, otros siete filmes superaron los 100.000 espectadores, y los más de cincuenta títulos restantes no pudieron alcanzar esa cifra. Esta conformación del mercado hace que

sin el apoyo de la televisión resulte imposible soñar con una audiencia masiva. Y para acceder a ese público los grandes productores sólo conciben proyectos que se encuadren dentro de las “reglas” del espectáculo, que imitan las propuestas hollywoodenses. La única diferencia con respecto a los entretenimientos de períodos anteriores es que en gran parte de los casos existe una mayor solvencia técnica, y que se recuperó algo de la capacidad narrativa perdida con el abaratamiento y la improvisación durante años de crisis.

Evidentemente, este tipo de producción no es lo que ha generado el prestigio del cine argentino contemporáneo. Sus orígenes parecen provenir de cuestiones que exceden las modalidades de fomento que impulsa la nueva legislación. En primera instancia habría que citar la diversificación de las fuentes de producción. Entre los inversores extranjeros ya no sólo figuran televisiones y productoras sino que se incorporan fundaciones (la holandesa Hubert Bals, la norteamericana Sundance, la francesa Fond Sud Cinema y la española Ibermedia) que apoyan proyectos más que por su rentabilidad por un criterio en el que se valoriza la originalidad. A su vez se diversifican los inversores locales (aparecen algunas instituciones educativas, como la Universidad del Cine, y algunas universidades nacionales, como las de San Martín, La Matanza o Lomas de Zamora) y los lugares del país donde se produce cine. La provincia de San Luis ofrece su propio régimen de fomento destinado al cine y la televisión con objetivos comerciales. En diversas partes del país se generan producciones de pequeña escala y en algunos sitios, como Rosario, se mantiene continuidad. Esta variedad de fuentes de financiación es de una escala mucho menor que las inversiones televisivas; sin embargo, tiene la ventaja de favorecer en algunos casos la innovación temática o estética, y garantiza la diversidad, uno de los mayores logros de la cinematografía argentina contemporánea.

Para apoyar el sostenimiento de esta producción de menor escala el Estado realiza varios aportes efectivos: implementa distintas formas de fomento en las que pueden participar debutantes y grupos con poca experiencia previa; a partir de 1996 establece en

varios puntos del país las salas Espacios INCAA, dedicadas a la producción nacional; desde 2004 lucha con suerte diversa para que se cumpla la cuota de pantalla para la producción nacional en las salas cinematográficas y se respete la media (cantidad mínima de espectadores) que permite seguir exhibiendo un film tal como marca la ley.

Vale la pena destacar que la política estatal sobre el cine se diferencia de la de otras áreas de gobierno en que durante una década ha mantenido una misma dirección: el apoyo de la producción nacional. Durante siete presidencias (de Fernando de la Rúa a Cristina Kirchner) hubo sólo cuatro directores del INCAA: José Miguel Onaindía, Jorge Coscia, Jorge Álvarez y Liliana Mazure. Sin duda, más allá de los matices la continuidad favorece el crecimiento y la adaptación a las coyunturas cambiantes.

Una buena parte de las transformaciones que se fueron dando desde fines de los ochenta terminaron siendo canalizadas a favor del cine innovador que comenzó a producirse. La ampliación de la formación profesional permitió armar una gran cantidad de equipos de producción. Revistas, festivales y estudios académicos convocaron a nuevos espectadores con competencias diversas que generaron interés por distintas variantes de los lenguajes cinematográficos. A su vez, las innovaciones tecnológicas que introdujeron los procesos de digitalización y las nuevas modalidades de organización de los equipos de producción abarataron los costos facilitando el acceso a proyectos de un modo inconcebible unos años antes.

Las facilidades de producción y la creación de públicos fragmentados pero entusiastas multiplicaron los lugares de exhibición y, al mismo tiempo, permitieron la aparición de diversas líneas cinematográficas que se desarrollan al margen del financiamiento y la regulación del INCAA. En este contexto se fueron generando varios tipos de cine que conviven, no necesariamente de una manera armónica. En términos generales, la producción se tensa entre un polo que tiende a diversas formas de profesionalización y otro que intenta renovar los lenguajes audiovisuales con distintos objetivos. Pese a las

disputas de distinto tipo (estéticas, políticas, económicas) que enfrentan a los productores, críticos y público locales, parece que a lo largo de una década de renovación del cine argentino ninguno de los sectores en pugna logró imponerse frente a los demás en todos los terrenos. Este hecho, lejos de ser un problema, parece haber sido la garantía para que en los últimos años la exhibición de largometrajes argentinos haya superado holgadamente los cincuenta estrenos oficiales y se desarrollara un amplio campo de producción al margen del control y el apoyo institucional. Sólo en el marco de una cinematografía de esta amplitud y diversidad puede entenderse la situación casi milagrosa por la que en medio de una crisis social, política y económica el cine haya sido uno de los pocos espacios que crecía cuantitativa y cualitativamente.

Las políticas estéticas

Una perspectiva fundamental para comprender las transformaciones en las relaciones entre la política y el cine producidas durante los últimos veinticinco años es el análisis de los modos que el lenguaje cinematográfico adopta para construirse como discurso. Esta posición involucra una lectura sobre las formas de pensar este medio en su dimensión estética y como una parte de los sistemas a través de los que nuestra sociedad se representa a sí misma. Para trabajar en este sentido son necesarias dos consideraciones: no existe una sola estética cinematográfica y no todas las propuestas tienen el mismo peso dentro de los lenguajes audiovisuales. Por eso puede hablarse de una forma dominante y otras que pueden ocupar un lugar secundario.

En el momento de plantear un film los realizadores y productores deben tomar una posición frente a los modelos existentes: incluirse dentro de las formas hegemónicas o quebrarlas, ya sea en forma parcial o total. Cada una de estas propuestas implica al mismo tiempo una forma de ver el mundo y la inclusión de la cinematografía dentro de un determinado tipo de prácticas sociales en detrimento de su posible adscripción en otras. En ese sentido puede afirmarse que la elección de determinadas opciones implica decisiones sobre políticas estéticas. A partir de una mirada de conjunto sobre la producción cinematográfica se distinguen diferentes tendencias que coexisten de una manera conflictiva. El peso que cada una de ellas tiene en un momento dado no depende sólo de los cambios que se producen en el cine sino que además se relaciona con transformaciones dentro del campo del arte y de los medios de comunicación en general.

Desde este punto de vista el análisis de la producción de un período permite determinar cómo se adapta el cine a los cambios tecnológicos, qué lugar ocupa en determinadas circunstancias dentro del conjunto de las representaciones sociales y cómo se posiciona en relación con el arte y los espectáculos en general. Más allá de

las declaraciones y las intenciones de los autores o las referencias de la crítica, la política estética se puede observar a través de las elecciones realizadas en torno a los tipos de relato utilizados, los modos de hacer creíble lo que se muestra, los estilos de actuación y, en general, la forma en que se asumen las distintas convenciones de los espectáculos y los lenguajes audiovisuales. La descripción de las operaciones que caracterizan a las diferentes opciones estéticas permite dar cuenta de la dimensión ideológica sobre las que se sostienen. Al mismo tiempo, sobre la base de estos mismos rasgos se recortan diferentes tipos de espectador y modalidades de exhibición. De este modo se puede considerar el lugar que se le atribuye al cine dentro los medios de comunicación: como una manifestación artística, como un espectáculo, como parte del universo del entretenimiento o como lugar de intersección entre algunas de estas posiciones.

A lo largo de los últimos veinticinco años, en el ámbito del cine argentino se han producido transformaciones importantes en el uso del lenguaje. Estos cambios fueron reconocidos tanto por los realizadores como por la crítica y los espectadores. La aparición del cine del renacimiento democrático, su crisis y la consolidación del NCA se pueden interpretar también por su inscripción en políticas estéticas específicas. En principio, las diferencias entre las formas que definen el cine de los 80 y el actual son relativamente fáciles de presentar. Los realizadores, los críticos y buena parte del público, para bien o para mal, las señalan con énfasis. Sin embargo, si se quiere comprender la lógica de los cambios producidos no sólo hay que resaltar las diferencias, sino que además se deben observar líneas de continuidad que, en principio, no resultan tan evidentes. Además, es necesario tener en cuenta que la oposición entre el “viejo” y el “nuevo” cine argentino está construida a partir de las características de las formas hegemónicas. Si se busca una visión de conjunto se pueden señalar líneas secundarias que no se inscriben dentro de las formas dominantes y que de alguna manera permiten descubrir líneas de continuidad. Por lo tanto, para describir las transformaciones que se producen en las políticas estéticas cinematográficas hay que

considerar tanto las formas hegemónicas como aquellas que se les contraponen, y, al mismo tiempo, tener en cuenta las disrupciones que se producen en el cine junto con las líneas de continuidad.

El viejo cine argentino triunfa

Cuando se restauró la democracia en Argentina, la cinematografía se estaba recuperando de una de sus profundas crisis cíclicas. En ese momento el cine pretendía ser un espectáculo masivo que desde Buenos Aires se dirigía hacia todo el país sin lograr demasiada repercusión internacional. Para abastecer a la audiencia local se definían dos tipos de producción: una ligada a formas de entretenimiento popular y otra que justificaba su existencia definiendo al cine como un arte. Más allá de esta dicotomía, no existían corrientes alternativas de peso que retomaran las propuestas del realismo documental, el cine militante o las vanguardias de décadas anteriores. En el marco de una producción muy acotada en lo temático por la censura y reducida en lo económico por la crisis social no había espacio más que para una escala de trabajo artesanal que buscaba un público masivo pero que muy pocas veces lo encontraba.

Desde fines de 1983 se quebró la relación que hasta entonces venían desarrollando esas dos maneras de entender el cine. Durante casi treinta años, el cine de entretenimiento convocó a través de la apelación a géneros fuertes y un público masivo e indiferenciado, mientras que el artístico se sostuvo sobre un prestigio basado en la figura de ciertos directores considerados verdaderos “autores”. Más allá de que muchas veces fuera difícil establecer con claridad los límites entre ambos modelos, la lógica pareció sostenerse durante décadas —con algunas excepciones como los años 1973 y 1974— a través de la oposición masividad/calidad. Pese a lo consolidado de esta idea, en los primeros años de la restauración democrática se invirtió el orden en la repercusión. Algunas de las películas que se inscribían dentro del ámbito de prestigio (*Camila*, *La historia oficial*, *El exilio de Gardel*, *Sur*) lograron un alto grado de aceptación en nuestro país y un reconocimiento

internacional inexistente durante la dictadura. En consecuencia, durante esos años el estilo hegemónico se definió por sus pretensiones artísticas produciendo —o más bien profundizando— algunos cambios con respecto a la tradición de cine de autor que se venía forjando desde la década de 1960.

Tanto desde el punto de vista de la crítica como de los directores/autores que surgieron en este período, la existencia de un cine argentino sólo se legitimaba si podía acceder a un nivel artístico. Este objetivo implicaba construir una perspectiva que permitiera comprender el funcionamiento de la sociedad argentina. Por eso se sostenía la necesidad de autores capaces de generar una mirada que desentrañara las claves para comprender a la sociedad en su conjunto, tal como pretendieron en su momento corrientes de la literatura y la plástica. Según esta concepción, de un modo similar a los escritores que desarrollaban una obra que construía la literatura argentina, los autores cinematográficos eran los encargados de crear un cine nacional prescindiendo de los condicionamientos del espectáculo industrial. De este modo se rechazaban los géneros junto con el sistema de estrellas y se establecía la preeminencia del estilo de autor frente a las convenciones del cine industrial. Esta perspectiva se basaba en la defensa de diferentes miradas realistas orientadas por las perspectivas que construían los autores. A comienzos de la década de 1980 se produjo una transformación de los rasgos del realismo cinematográfico de las décadas anteriores. Influyeron en este proceso, por un lado, causas locales: el peso de la censura y el achicamiento de la cinematografía nacional implicaron la disminución de posibilidades de experimentación. Por otro, tuvieron repercusión las transformaciones del lenguaje cinematográfico en el nivel internacional. Por ejemplo, la aparición de nuevos autores que, a diferencia de los grandes directores del cine moderno (Godard, Pasolini, Antonioni, Bergman), recuperaron el lugar de los géneros y la narración clásica, tal como sucedió con la nueva generación de directores que de las escuelas de cine pasaron a triunfar en Hollywood: Coppola, Scorsese, Spielberg, De Palma. Aunque se mantuvo la confianza en la capacidad del cine para mostrar a par-

tir de un caso algún aspecto del funcionamiento social, se relativizó el lugar del autor como centro de la mirada capaz de describir la sociedad. En este contexto, la búsqueda de realismo se articuló con el cine de género. Los filmes que iniciaron esta tendencia (*Tiempo de revancha*, *Ultimos días de la víctima*) son casos paradigmáticos: a través del policial negro brindan claves para describir la realidad represiva que vivía la sociedad. Sobre este modelo se asentaron los grandes sucesos del cine del renacimiento democrático como *Camila* y *La historia oficial*. El primero realiza un trabajo explícito con el melodrama histórico mientras que el segundo recupera el drama testimonial. A su vez, sería imposible comprender fuera de las convenciones de la comedia musical películas como *Sur* o *El exilio de Gardel* de Fernando Solanas, uno de los grandes impugnadores tanto del cine industrial como del cine de autor en los 70. Así se generaron formas de cine que construyeron de un nuevo modo las relaciones entre la sociedad retratada y las historias narradas. Se abrió un panorama que excedía el “realismo crítico” de los años previos centrado en la perspectiva de un director/autor. Durante los períodos anteriores el cine pasó de espectáculo masivo a manifestación artística. Desde la década de 1980 la visión dominante tendió a incluirlo dentro del campo del entretenimiento tal como sucedía en la mayor parte de las cinematografías del mundo en esos años. Sólo que en Argentina esta concepción se complementó con la búsqueda de una mirada realista. De este modo se extendió la búsqueda de realismo a propuestas que excedían la subjetividad de un autor, dando origen a nuevas versiones de los géneros del cine industrial.

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. Esto era necesario tanto para la subsistencia de una cinematografía muy debilitada como para su llegada a una ciudadanía ávida de interpretaciones sobre la tragedia vivida. Muchos de los rasgos de este tipo de cine —en especial su forma de encarar el realismo— se parecían más a los criterios que comenzaban a adqui-

rir prestigio en la televisión que a otras manifestaciones propias del campo de las artes. En efecto, el modo dominante de abordar la realidad social en el cine no tuvo un correlato en los terrenos literario o teatral, donde las formas de realismo testimonial no tenían demasiado peso en el momento de la vuelta a la democracia. El cine, tanto por la agenda de temas que abordó como por el modo en que los encaró –sea para oponerse o para intensificarlos– parecía tener una relación más estrecha con los otros medios de comunicación que con otras esferas del arte.

Para lograr un realismo testimonial la cinematografía apeló a formas narrativas clásicas definidas por un narrador omnisciente capaz de expresar la lógica que mueve a los personajes e interpretar las situaciones que se presentan en función de valores claros. Se construyeron así relatos transparentes y lineales, gobernados por un destino signado por las transformaciones sociales. Dentro de estas historias, que pretendían representar el funcionamiento de amplios sectores de la sociedad, abundaban los personajes “positivos” con los que el espectador debía identificarse emotivamente y que expresaban de manera más que evidente la opinión de los autores del film. Este tipo de realismo era reforzado por otros componentes visibles en las películas que establecieron el modelo hegemónico para este período. Por ejemplo, las actuaciones se inscribían dentro de las pautas de lo que se puede considerar un “realismo crítico” que tuvo su origen en el teatro de décadas anteriores y fue adquiriendo prestigio en expresiones del drama televisivo (los “unitarios” como *Los miedos* o *Atraverse*) con los que el cine compartía temas y actores. Así, ciertas formas de renovación dramática que se estaban produciendo (el *underground* porteño de los años 80) quedaron excluidas tanto de las modalidades de actuación como de la puesta en escena del cine “serio”. Temáticamente parecía definirse la búsqueda casi obsesiva por una identidad nacional que contestara las preguntas: ¿por qué nos pasó lo que nos pasó?, ¿qué enseñanzas podemos sacar de todo este sufrimiento? Las respuestas a todos estos interrogantes estaban mediadas por la revaloración explícita de la democracia. La propuesta de

una toma de conciencia de la sociedad similar a la que realizaban los personajes sostenía a este realismo testimonial que asumía así una posición didáctica permanente. En la medida en que estos valores comenzaron a ponerse en duda dentro de la sociedad, esta concepción se fue resquebrajando y perdiendo la aceptación que tuvo en un principio.

La otra línea de producción que determinó una corriente importante se basaba en géneros y figuras fácilmente reconocibles, como distintos tipos de comedias y musicales relacionados con otros medios: la televisión y, en menor medida, la industria musical. Entre las comedias se distinguían aquellas basadas en la presencia de capos cómicos de la televisión (Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Juan Carlos Altavista y Juan Carlos Calabró) en espectáculos “picarescos” o “para toda la familia”. Por su parte, los musicales centrados en personajes de la música popular —el otro gran género que buscaba audiencias masivas tras la disolución de los grandes estudios a fines de los 50— estaban entrando en una decadencia que se precipitaría a fines de los 80. La llegada de la democracia generó pocas novedades en este tipo de cine. Sólo se produjo una inversión dentro del campo de las comedias. La productora Aries pasó sus estrellas Olmedo y Porcel de comedias “picarescas” a “familiares”. Al mismo tiempo se potenció la producción de cine “erótico” a través de comedias o de dramas en los que el eje pasaba por la exhibición de cuerpos femeninos desnudos. En términos generales el cine de entretenimiento se convirtió cada vez más en un espectáculo vicario de la televisión. Trabajaba a partir de figuras y personajes televisivos para repetirlos en las comedias o poder mostrar lo que las audiencias familiares no veían en el cine erótico. La lógica con la que operaba este cine era sin duda la del entretenimiento. Dentro de esta modalidad, si bien se buscaban formas de narración clásica, el lugar del relato se debilitaba ya que estaba construido en función de cuestiones externas a él: la repetición de las situaciones que caracterizaban a los *sketches* televisivos y sus personajes o la exhibición de cuerpos desnudos y alusiones sexuales más o menos explícitas. Este tipo de propuesta no aspiraba al realismo más allá de la repetición de los clichés

definidos por un costumbrismo que tenía sus raíces en la radio, el cine y el teatro que conformaron los públicos masivos de las décadas anteriores. Dentro de esta forma de encarar el espectáculo se definían modalidades de actuación distanciadas de las formas dramáticas valoradas por la crítica en ese momento. Los personajes eran contruidos a través de arquetipos que trabajaban con la exageración de rasgos: el piola, el tonto, la mujer sensual, la ingenua, etc. Las películas de entretenimiento pueden ser vistas hoy en día como parodias, es decir, como historias contruidas y justificadas por su relación explícita con otras anteriores, reconocibles tanto por los realizadores como por el público. Estos rasgos, si bien garantizaron el acceso a un público masivo y popular, en la medida en que produjeron cambios en el consumo de los medios generaron una situación de inestabilidad que provocó el colapso de este tipo de cine.

En términos generales, las dos tendencias que encarnaron las políticas estéticas del momento se oponían tanto por diferencias formales y cuestiones temáticas como por el modo en que interpelaban a sus posibles audiencias de ciudadanos (la vertiente artística) o consumidores de un espectáculo previsible (el entretenimiento). Sin embargo, vistos desde la actualidad, tienen un elemento común: su relación con la televisión como fuente de temas y representaciones sociales. Ambas posturas establecieron estrategias ligadas al modo en que ese medio procesaba la realidad social. Las cuestiones y la perspectiva definidas por la agenda televisiva estaban en la base del cine testimonial. En el campo del entretenimiento, el cine funcionaba prolongando los géneros y las figuras populares, complementando temas como el erotismo excluidos por la televisión de entonces. En un momento en que la necesidad de procesar la experiencia traumática de la dictadura y las esperanzas en la democracia ocupaban un lugar fundamental entre las preocupaciones de los medios de comunicación y la sociedad, se solidificó una variante de cine basado en una mirada testimonial que pretendía encontrarle un sentido a los acontecimientos del pasado sosteniendo como valor primordial la

democracia. En la medida en que la coyuntura fue cambiando, la política estética dominante perdió fuerza.

La crisis del cine argentino

Durante el período que transcurrió entre mediados de los ochenta y mediados de los noventa se produjo una crisis que se agravó a tal punto que se pusieron en cuestión las políticas estéticas dominantes hasta el momento. En este proceso cambiaron las estéticas dominantes y aparecieron nuevas opciones. De modo tal que al final del período se generó una situación totalmente diferente. A través de un lapso prolongado se intentaron varias opciones –muchas de ellas fracasadas– para encontrar un camino que sostuviera, durante los primeros años, y recuperara, luego, la aceptación del público local. En este sentido puede afirmarse que fue una etapa de transición, aunque desde la crítica suele vérsela como un momento de pura decadencia.

En el marco de esta transformación, las dos políticas estéticas que acabamos de reconocer en el cine del inicio del ciclo democrático se alteraron hasta casi resultar irreconocibles al final del período. Al mismo tiempo aparecieron nuevas opciones, como la creación de un espacio específico para el cine documental. A su vez, al disgregar su propuesta la forma dominante del cine de ficción testimonial fue diluyendo su peso. En este contexto crítico, el cine de entretenimiento aceleró un proceso de decadencia visible desde los años anteriores. La caída se intensificó a comienzos de los noventa con los cambios producidos en el ámbito de las industrias culturales audiovisuales. La conjunción de estos factores, junto con la crisis en la que se fue sumergiendo Argentina, generó una sensación de inestabilidad y falta de criterios estéticos reconocidos que hizo que el cine nacional, a pesar de algunos sucesos pasajeros, perdiera su público y llegara a considerárselo una especie en extinción.

Además de todos estos problemas, en el cine argentino se fue gestando un recambio generacional de directores, técnicos y actores. Estas transformaciones no se produjeron ni como el pasaje de unos maestros a sus discípulos ni como la propuesta de una generación que impugna públicamente a la precedente. La renovación se fue dando más bien por acumulación. Durante esa década debutaron unos sesenta directores, la mayor parte de los cuales filmó una sola película. La dispersión se vio aumentada por las formaciones disímiles de la nueva generación. Muchos eran técnicos que accedían a la dirección, como Juan Carlos Desanzo, Aníbal Di Salvo o Santiago Oves, o provenían del cine amateur, como Jorge Polaco, Alejandro Agresti o Pablo César. Unos pocos se formaron en escuelas de cine, como Juan Bautista Stagnaro, Beda Docampo Feijoo, Raúl Tosso, Fernando Spinner o Marcelo Piñeyro. Dadas las dificultades que tenía la producción, durante estos años difíciles a la mayor parte de los debutantes y los profesionales en actividad les resultó imposible armar una “obra” que les permitiera expresar una visión personal –si la tenían– y garantizar su continuidad profesional. Pasado el primer momento de euforia democrática el interés por el realismo testimonial subsistió pero las maneras de abordarlo comenzaron a diversificarse. Más que parecer una apertura de nuevas opciones, la introducción de variantes sobre el realismo testimonial comenzó a sentirse como un problema. En general los filmes que ocupaban este espacio tendían a legitimar su carácter artístico a través de la reivindicación de la figura de los directores cinematográficos como autores. Sin embargo, a diferencia de lo que había ocurrido en períodos anteriores, la figura del autor no se opuso al trabajo con formas reconocidas (géneros, modalidades de relato y actuación, estética de espectáculo) sino que se integró a ellas. Los directores se tuvieron que validar a través del cumplimiento de aquellas pautas que parecían asegurar el interés de un público cambiando sus gustos. Fueron muy pocos los autores que tuvieron continuidad de trabajo y generaron un estilo reconocible: María Luisa Bemberg sostuvo su mirada feminista más allá de los distintos géneros que abordó; Fernando Solanas continuó con la postura que combina-

ba su propuesta estética con su perspectiva política; Eliseo Subiela mantuvo su modalidad de relato que aspiraba a una fantasía poética para referirse a la realidad; Jorge Polaco filmó con una estética basada en lo feo y lo siniestro para realizar su crítica a la sociedad. Estas modalidades se distinguieron por una relación ambigua con la narración cinematográfica clásica. Cuestionaron sus convenciones pero no lograron construir modelos alternativos consistentes.

Más allá de estas excepciones, la mayor parte de las películas que se inscribieron dentro del realismo testimonial buscaban estructurar sus relatos alrededor de géneros reconocibles como el policial (*El desquite*, *Seguridad personal*, *Perdido por perdido*), la comedia de costumbres (*Esperando la carroza*, *Made in Lanús*, *Cien veces no debo*), el film histórico (*La Rosales*, *Pobre mariposa*, *El general y la fiebre*), el melodrama (*Sofía*) o la ciencia ficción (*Lo que vendrá*, *La sonámbula*). Pese a la intención de recuperar los rasgos de estas variantes populares del lenguaje cinematográfico, este tipo de filmes, en su búsqueda por lograr una perspectiva testimonial, solía caer en la redundancia, en situaciones demasiado típicas, diálogos excesivamente explícitos y una actuación marcada por arquetipos. Esta forma de construir la credibilidad en las películas de género se repitió aun en aquellas que desde una perspectiva cercana a la del drama social pretendían describir “directamente” la realidad, como *Ciudad oculta*, *La deuda interna* o *El caso María Soledad*, incluso en varias de las que se referían a la última dictadura, como *La amiga* o *La noche de los lápices*. Así, la narración clásica quedó debilitada por la tensión entre la necesidad de denuncia de una situación social y el sostenimiento de convenciones genéricas. En este sentido, la forma de encarar el realismo durante este período no logró definir una propuesta atractiva que permitiera distinguir al cine de otras ofertas del espectáculo.

Por su parte, el cine de entretenimiento terminó por colapsar, víctima de la rutina y la falta de adaptación a los cambios que se producían dentro de los medios audiovisuales desde fines de la década de 1980. Buena parte de su “sistema de estrellas” se desarmó (murieron Olmedo y Altavista, se retiró Porcel), la crisis económica redujo aun más los niveles de producción y el público

tradicional de este tipo de espectáculo se alejó de las salas. En los 90 el erotismo dejó de ser un atractivo de taquilla dada la política de los canales de televisión privatizados que apelaban a toda suerte de recursos para ganar audiencia e incluían esta clase de propuestas en su programación. Finalmente se rompieron los lazos informales que unían a las productoras de cine “comercial” con la televisión. La popularidad de los personajes televisivos no constituyó una base suficiente para luchar contra la avalancha imparable del cine de Hollywood. De esta manera, la producción de escala artesanal con pretensiones de espectáculo masivo fue empobreciéndose cada vez más hasta desaparecer. Durante su caída no hizo otra cosa que potenciar los rasgos que la venían caracterizando hasta el momento. La parodia pobre de otros filmes o la televisión exitosa era casi la única fórmula, la narración era más bien una acumulación de anécdotas, la actuación se basaba en la exageración de los gestos y modismos que se popularizaban en la televisión. Una forma de entretenimiento sostenida por más de dos décadas terminó como una caricatura de sí misma.

Al mismo tiempo que las formas dominantes del cine entraron en crisis comenzó a ocupar su lugar una mirada aún incipiente que buscaba documentar la vida social. Luego de la censura feroz de la dictadura fue recomponiéndose poco a poco el espacio documental por varias vías. Algunos cineastas volvieron del exterior (Jorge Denti, Carlos Echeverría), otros iniciaron una carrera dispersa (Raúl Tosso, Miguel Mirra) o hicieron una aparición puntual (Eduardo Meilij, Luis Brunati). Se consolidó un grupo que buscaba la profesionalización (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, Alejandro Fernández Moujan, Andrés Di Tella). Se fue abriendo dentro de los circuitos habituales de exhibición una mirada crítica que apelaba a la tradición del cine documental. Pese a la reivindicación del documentalismo político de los setenta, la visión de la mayor parte de estos realizadores no implicaba una relación directa con un proyecto político específico ni, en general, pretendía describir el funcionamiento de toda la sociedad. Más bien los nuevos realizadores documentales buscaban llamar la atención sobre casos sociales que desarrollaban con una exten-

sión y una profundidad que los otros medios masivos no lograban. Desde esta perspectiva también comenzaron a borrarse los límites entre las formas ficcionales y las propuestas clásicas del documental. La reconstrucción de actividades comunes se narraba con una trama que no despreciaba la intriga (*Historias de amores semanales*, *Tinta roja*) o se ficcionalizaban historias verídicas con escenarios y algunos personajes auténticos (*Gerónima*). Al mismo tiempo, la obra marginal de Raúl Perrone (*Chamuyando*, *Labios de churrasco*) narra historias cotidianas del conurbano bonaerense sin actores conocidos y con un tipo de puesta en cámara que recuerda la del cine directo de los sesenta. Se generaba así una visión documentalizante que buscaba definir un nuevo tipo de realismo. Para ello, quebraba las convenciones de la perspectiva testimonial, recuperando formas del documental en la ficción e integrando códigos ficcionales en los documentales. Así se comenzó a generar un espacio híbrido entre la ficción y el documental. Durante este período sólo desde lugares marginales, sin reconocimiento masivo, se definieron políticas estéticas que buscaban alguna novedad que le diera un nuevo perfil a la cinematografía argentina.

Los nuevos cines argentinos

A partir de la segunda mitad de la década de 1990 parte de la crítica comenzó a señalar la existencia de directores que rompían con las convenciones del cine argentino. Una serie de hitos marcó la aparición de una estética diferente, el auge de formas de producción alternativas y una nueva generación de directores, técnicos y actores: en 1995 apareció la serie de cortos dirigidos por estudiantes de cine *Historias breves*; entre 1994 y 1995 algunos documentales crearon una nueva mirada sobre pasado reciente; en 1997 *Pizza, birra y faso* triunfó en el Festival de Cine de Mar del Plata. Junto con el reconocimiento crítico y una propuesta estética novedosa hay que considerar como una condición que posibilitó esta renovación el surgimiento de un tipo de público interesado en la mirada que los nuevos directores generaban sobre la sociedad argentina.

Pese a que el centro de atención en este nuevo período estuvo puesto en aquello que se denomina Nuevo Cine Argentino (NCA), también es necesario señalar que al mismo tiempo se produjeron transformaciones en el marco de otras propuestas cinematográficas. El cine de entretenimiento renació con una nueva escala y modalidad de producción. Se continuó con un tipo de trabajo que combinaba la propuesta del cine de género con marcas reconocibles de autoría, producido a través de una nueva generación de “autores industriales”. El campo del documental se amplió y diversificó en forma notable. En consecuencia, el cine contemporáneo está organizado en un sistema que involucra un grupo de propuestas estéticas que definen sus propias reglas y recortan sus tipos de públicos específicos. Más allá de la importancia política y estética del modelo establecido por el NCA, el conjunto de la producción cinematográfica contemporánea mantiene relaciones complejas entre sí, y en muchos casos los límites entre las distintas propuestas estéticas no resultan tan claros.

El centro de la constelación cinematográfica contemporánea está ocupado por el NCA. Sin embargo, el grupo de filmes que lo constituyen no resulta homogéneo ni existe una coincidencia total sobre quiénes se incluyen en él. Vale la pena recordar que este movimiento no responde a una acción programática sino que es el producto del rechazo de la situación existente. Aun a riesgo de simplificar excesivamente la descripción, se puede afirmar que el “nuevo cine” busca romper de diferentes maneras con los clichés que parecían caracterizar al “viejo cine”: una narración cerrada, omnisciente y didáctica. A partir de este rechazo surgen dos propuestas. Una de ellas busca renovar el modo en que retrata la crisis social rompiendo con la tendencia al costumbrismo que parecía encorsetar al cine nacional. Así, películas como *Mundo grúa*, *Pizza, birra y faso* o los medimetrajes de *Mala época* presentan una mirada que rompe con la lectura moralizante de la sociedad que caracterizaba al cine tradicional. Sus personajes pueden estar influidos por el lugar que ocupan en el marco de la crisis pero nunca pretenden asumir la representación de los valores de la sociedad en su conjunto. La otra gran tendencia del NCA se defi-

ne como una continuación de la estética del llamado cine moderno que brilló entre las décadas de 1950 y 1970. Filmes como *La ciénaga*, *Silvia Prieto* o *Los muertos* no sólo incluyen fragmentos hasta el momento mal vistos de la vida argentina sino que, además, proponen apartarse de las convenciones del lenguaje narrativo tradicional. El relato lineal clásico, las actuaciones que responden a los cánones televisivos y una utilización naturalista del sonido y la fotografía son cuestionados por los nuevos realizadores. Los límites entre ambas propuestas no son siempre claros y muchos de sus rasgos pueden ser compartidos por cineastas que no son reconocidos dentro de esta corriente. Así, las películas de Raúl Perrone comparten la estética de la mirada naturalista, y filmes como *Ronda nocturna* o *Música nocturna* de los veteranos Edgardo Cozarinsky y Rafael Filipelli plantean su propia lectura del cine moderno. A su vez hay cineastas como Adrián Caetano (de *Un oso rojo* a *Bolivia*) y Pablo Trapero (entre *El bonaerense* y *Nacido y criado*) que según la historia que narran se acercan más a la modalidad naturalista o la moderna.

Pese a todas estas diferencias, dentro del conjunto enmarañado de propuestas las coincidencias son mayores que su distancia con respecto a aquello que consideran el “viejo cine”. Por eso, a pesar de las diferencias que se observan, se pueden señalar pautas comunes que caracterizan al NCA. En principio está su forma de relato, que abandona la causalidad lineal fuerte y le otorga en sus historias un lugar fundamental al azar. Así, se pasa de alegorías cerradas con una moraleja previsible que permite interpretar el funcionamiento de la sociedad a narraciones que únicamente pretenden mostrar alguna de las múltiples capas que conforman la realidad social. En este sentido, más que contribuir a la toma de conciencia del público estas películas cuestionan tanto la realidad como las formas de representarla. Desde esta perspectiva, más que prolongar el tipo de mirada que construye la televisión —como había hecho la cinematografía argentina hasta ese momento—, se enfrenta y toma distancia de él. Por esta razón quiebra de diferentes formas el estilo de actuación “realista” definido por el verosímil televisivo. Esto le permite incorporar personajes interpretados por actores

no profesionales y trabajar con buena parte de las innovaciones dramáticas que se producen en la escena teatral. Los nuevos dramaturgos y actores se permiten trabajar con las convenciones de los medios masivos a través de un distanciamiento gozoso que se diferencia notablemente del efecto didáctico buscado por el “realismo crítico” dominante hasta el momento. A través de estos mecanismos se va construyendo una visión que excluye toda posibilidad de heroísmo ejemplificador. El NCA parece definirse por la creación de un realismo que se valida fabricando una mirada fragmentaria, incompleta, de la sociedad en la que se define una perspectiva centrada en la cotidianidad de sus personajes. A partir de la definición de esta escala reducida de narración, el nuevo tipo de cine gana credibilidad ante el público.

Simultáneamente con la aparición del NCA se produce la renovación del cine de entretenimiento. La nueva legislación facilita el ingreso a la producción de los canales televisivos. Esto implica un cambio profundo en la escala de la producción. El cine de entretenimiento no se basa más en una producción artesanal sino en propuestas que intentan, aunque sea en una medida reducida, competir en el terreno del espectáculo con la producción internacional. Para ello reducen la cantidad de películas producidas por año, centran la difusión de sus proyectos en personajes televisivos (Susana Giménez, Guillermo Francella, el personaje Dibu, el grupo Erreway) y apelan a la coproducción. De esta manera, el cine “comercial” pierde su aspecto de parodia bufa y trata de integrar como puede los atractivos de la televisión internacional. Esto implica una aspiración por satisfacer las normas de la narración televisiva a través un ritmo sostenido por un juego entre la previsibilidad de las convenciones de género y los intentos por provocar emociones en los espectadores. Tanto en las variantes que apuestan al dibujo animado como en las que se sostienen sobre figuras televisivas, el entretenimiento cinematográfico prolonga el universo construido por una televisión que amplió sus miras a partir de las privatizaciones y la tercerización de su producción durante la década de 1990.

El cambio en la escala de producción afecta también a los realizadores que pretenden sostener un lugar de autores integrando las convenciones del cine de género. Dentro de esta modalidad se produce una divisoria de aguas. De un lado quedan aquellos que pueden trabajar en esta nueva escala industrial —que involucra coproducciones con el extranjero y las televisoras locales— a partir de cierto grado de especialización que surge de algún éxito, como Marcelo Piñeyro, que construye relatos en los que se pone por delante la figura de héroes rebeldes; Juan José Campanella, que apela a las comedias sentimentales de gran impacto; o Fabián Bielinsky, que renueva las formas del policial. Estos profesionales de una generación intermedia, junto con jóvenes como Damián Szifrón y Daniel Burman, producen un trabajo consciente con el cine de un género en particular a partir del conocimiento de sus convenciones y la definición de una mirada que los hace reconocibles como autores. Del otro lado quedan los directores que intentan sostener su obra a través de distintos géneros y van perdiendo cada vez más una postura que permita hacer reconocible sus películas: los trabajos se hacen cada vez más espaciados, reducen su escala o desaparecen. Así, la nueva versión de “autores industriales” define su campo de éxitos (los que logran especializarse) y fracasos (los que no pueden diferenciarse), plantea su “sistema de estrellas” (Ricardo Darín a la cabeza) y logra establecer una marca comercial que se beneficia del prestigio del NCA.

Al mismo tiempo que la ficción se organiza alrededor de distintas propuestas estilísticas, crece el campo del documental. El crecimiento no implica unanimidad de criterios sino la aparición de una importante variedad de opciones, muchas de ellas contrapuestas entre sí. Posiblemente el sector más visible sea el que se liga estilísticamente con el NCA como, por ejemplo: *Los rubios*, *No sé qué me habrán hecho tus ojos*, *Balnearios*, *La televisión y yo*, *Por la vuelta*. Así como el cine ficcional adquiere rasgos del documental, dentro de estos documentales se recuperan rasgos de la ficción: reconstrucciones de sucesos, dramatizaciones, citas de fragmentos de filmes ficcionales, mayor conciencia de su condición

de lectura de la realidad. A partir de esta tendencia a la hibridación se hace más visible la subjetividad —y muchas veces el cuerpo— de los realizadores. Estos documentales resultan verosímiles porque se plantean como una interpretación personal construida a partir de retazos de una realidad que rescata elementos de muy distinto tipo. Como contraparte de esta visión, que recupera a su manera posturas del cine moderno, surge una tendencia que se entronca con la tradición del cine político argentino. Esta postura tiende a retratar la situación político-social oponiéndose a la visión mediática, y en algunos casos culmina en una nueva versión del cine militante. Por un lado destaca la necesidad de presentar una situación social o un momento histórico borrando los rastros de la presencia de los realizadores, como en *Cazadores de utopías*, *Agua de fuego*, *Matanza* o *Sol de noche*. Por otro, el retrato de la crisis social se plasma en el accionar de grupos que recuperan la práctica militante del cine político de los setenta y construyen sus documentales en función de una actividad que intenta diferenciarse tanto de los canales partidarios habituales como de las exhibiciones cinematográficas tradicionales. Cada una de las variantes del documentalismo define una estética propia que busca incorporar su obra ya sea dentro del terreno artístico (NCA), de la contrainformación mediática (documental social) o las prácticas políticas alternativas (cine militante). En esta misma operación, las distintas corrientes del documental van recortando públicos específicos, muchas veces contradictorios entre sí, dentro de un terreno, el documental, que hasta el momento parecía homogéneo.

En términos generales, las políticas estéticas que caracterizan esta etapa de la cinematografía argentina parecen sostenerse sobre una serie de pautas comunes. Por un lado, se profundiza la polarización entre las formas de producción que aspiran a participar del mundo del espectáculo y del entretenimiento y las que apuestan a la legitimación estética o la participación en el debate público. Parece que ya no hay espacio para opciones intermedias como se pretendía durante los ochenta. Por

otro, aunque muchas veces no haya una reflexión explícita, se puede observar una lectura crítica de la producción anterior a través de diversas formas de abordaje de las convenciones genéricas y narrativas que permiten una apropiación de novedades tecnológicas (nuevas formas de producción) y estéticas (actuación, trabajo con la imagen y el sonido). Todas estas ventajas tienen como contraparte dos cuestiones. Una es la división del público. Tal como está planteada la situación, la fragmentación de las audiencias que caracteriza a los demás medios de comunicación tiene su correlato en la imposibilidad de formalizar propuestas que apelen a grandes mayorías nacionales como sucedió en el renacimiento democrático. En la actualidad, se perfilan distintos tipos de público para diferentes propuestas estéticas que parecen desarrollarse en universos separados. La otra es la pérdida de la centralidad de la imagen cinematográfica en el universo de los lenguajes audiovisuales. A lo largo de estos veinticinco años la televisión fue adquiriendo cada vez más fuerza en la construcción de las representaciones sociales de mayor influencia y en la definición de estéticas. En el marco de estas posibilidades, y dentro de estos límites estrechos, el cine argentino sobrevive.

Las representaciones de la política

Hasta aquí hemos visto las relaciones entre el cine y la política desde una perspectiva que indaga sobre los vínculos entre el Estado y los medios de comunicación y desde otra que describe las diferentes propuestas estéticas que se desarrollaron. Ahora analizaremos la relación entre la cinematografía y la política a través de las formas que adquieren algunas representaciones sobre aspectos puntuales de la sociedad en el cine. Este punto de vista analítico puede ser abordado de diferentes maneras. Así, se ha estudiado, por ejemplo, cómo a lo largo del período democrático se construye el rol de la mujer, las relaciones familiares o el lugar de trabajo y los conflictos sociales. Durante los últimos años se ha desarrollado una extensa actividad dentro de esta posición analítica tanto en el marco de investigaciones académicas como en el de ensayos y críticas. El cine parece ser un ámbito propicio para considerar cómo la sociedad —o al menos parte de ella— reconstruye aspectos fundamentales de su acontecer. Cualquiera de estas interpretaciones puede pensarse como una lectura que recupera la dimensión política del cine. Siguiendo esta perspectiva, todo film es político, ya que en él se expresan modos de aceptación o cuestionamiento de las relaciones de poder y los distintos roles sociales a través de la presentación de sus personajes, los vínculos que se establecen entre ellos y la sociedad en que se desarrolla la historia.

Más allá de la generalización, dentro del marco de una reflexión sobre el lugar que ocupa el cine en nuestra democracia vale la pena hacer foco en el modo en que este medio habla explícitamente de la política. Esto implica concentrar las observaciones en la búsqueda de ciertos problemas que se conectan de manera explícita con el desarrollo de una actividad indispensable para la vida democrática. Para ello la propuesta consiste en detectar los temas considerados significativos, presentes en la discusión política general en cada período y especificar el modo en que se los presenta en el cine. Sin negar su inclusión en el campo estético o

dentro del terreno de los espectáculos y el entretenimiento, puede afirmarse que el cine es uno de los ámbitos en los que nuestra sociedad reflexiona sobre sus posibilidades de acción y transformación, construye memorias colectivas y consolida identidades. Desde este punto de vista muchos tipos de películas participan activamente en el debate político. Narraciones de ficción de diversos estilos tratan asuntos que son parte sustancial del discurso político, distintos tipos de documentales construyen sus miradas sobre determinados aspectos de las relaciones sociales.

Pese a que en todo film existe una dimensión ideológica y política definida por el modo en que se posiciona y muestra el mundo en que se desarrollan sus historias, no todas las películas participan de manera efectiva en la discusión de los temas que la agenda pública señala como significativos. En la recuperación democrática argentina, el llamado cine de entretenimiento parece excluirse de esta posición. Su dimensión ideológica resulta sumamente clara ya que en este tipo de películas se tiende a naturalizar las relaciones sociales, pero en su búsqueda de audiencias masivas e indiferenciadas este tipo de cine elude los asuntos conflictivos o polémicos. Por ello el cine de entretenimiento no aparece como una vía muy directa para abordar las relaciones entre el discurso político y la cinematografía.

Aunque el estudio de la incidencia de los temas centrales de la agenda política sea posiblemente un abordaje pertinente para la consideración de las relaciones entre la política y el cine, antes de comenzar a desarrollar el problema resulta necesario detenerse en un asunto. Si bien las representaciones de la política se encuentran en varios tipos de filmes, en algunos casos se habla de un cine político. En nuestros días, todavía se reivindica esta categoría desde diversos puntos de vista. En consecuencia, aunque son muchas las formas de referirse a la política en el cine, parece existir una corriente cinematográfica que hace de la política su eje principal. En un momento en que ésta se presenta en crisis o al menos sufre fuertes transformaciones resulta imprescindible tratar de encontrar los límites de un tipo específico de abordaje y comprender la lógica que

permite la existencia de un cine político en un contexto de incertidumbres y redefiniciones.

Por estas razones, para comprender la naturaleza de las relaciones entre la política y el cine en nuestro régimen democrático vale la pena considerar la tensión presente y necesaria entre algunas películas que hablan sobre la política y otras que asumen explícitamente una palabra política. Sólo a partir de la consideración de esta diferencia se puede pensar el modo en que el cine representa a la política. En consecuencia, este capítulo tratará tanto de los modos de representar la política en los tres períodos en que dividimos el cine de la democracia como de las posibilidades y el lugar que ocupa un cine político en cada uno de ellos. Para seguir la trama que engarza los cambios en la implementación de los temas del discurso político en el cine a lo largo de veinticinco años se puede plantear como punto de partida y guía una pregunta: ¿cómo es que las representaciones del cine obtienen y pierden consenso a lo largo de todo este tiempo?

El renacimiento del cine y la reivindicación de la política democrática

Para entender el modo en que apareció la política en el cine argentino con la vuelta a la democracia, resulta imprescindible recordar cuál fue el planteo de la dictadura militar en torno a la forma en que debía hablarse sobre el régimen en los medios de comunicación. Durante el período 1976-1983 la estrategia gubernamental consistió en negar cualquier forma de relación entre el cine y la actividad política. Como una reacción frente a la intensa politización de la cinematografía en el marco de una sociedad que se radicalizaba, los militares intentaron clausurar toda expresión directa de una opinión sobre su accionar y proyectaron una producción en la que sólo se presentarían los valores tradicionales del occidente cristiano. Dominaba la idea de una “diversión sana” en la que ningún debate era concebible. Si se construía la idea de un “otro”, éste sólo era pensable como una amenaza externa. La

postura dictatorial excluía la posibilidad de desarrollar una figura de alteridad con la cual polemizar. Siguiendo este objetivo se desarrollaron múltiples actividades represivas: asesinato de directores, actores y técnicos cinematográficos, exilio y prohibición de trabajo a una gran cantidad de personas, y el sostenimiento del sistema rígido de censura establecido durante el gobierno de Isabel Perón.

Pese a constreñir a la cinematografía, como al resto de la sociedad, dentro de márgenes de acción muy estrechos, la dictadura no hizo una reivindicación explícita de su accionar político a través de este medio de alcance masivo. Puede señalarse entre las causas que uno de los ejes principales de su política, la “aniquilación de la subversión”, fue desarrollado en una situación de semiclandestinidad sin asumir públicamente las consecuencias de lo actuado. Esto hizo que el gobierno, por su propia decisión, no pudiera hacer una reivindicación clara de lo que consideraba uno de sus principales éxitos. En algún momento la dictadura intentó un par de documentales de propaganda, en los que lo único que planteó fue el lugar de víctimas de los militares muertos y la satisfacción por la paz obtenida. Sin embargo, la mayor parte de la cinematografía más o menos adicta apenas reforzó la búsqueda de consenso alrededor de las fuerzas armadas (*Dos locos en el aire*) y de seguridad (*Brigada en acción*), o exaltó los grandes eventos propagandísticos del régimen como el mundial de fútbol (*La fiesta de todos*). En síntesis, lo que la dictadura logró a través de su negación de las relaciones entre la política y el cine fue construir un discurso monocorde que sólo reivindicara valores reaccionarios. A diferencia de otros regímenes autoritarios, no trató de impulsar un apoyo activo a través del cine. Esto no significó que no se buscara el consenso utilizando los medios audiovisuales. En más de una oportunidad (el mundial de fútbol de 1978, la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1979, la Guerra de Malvinas en 1982) se utilizó la televisión para manipular la información y procurar apoyo popular. Pero en este marco el lugar que se le otorgaba al cine era el de la difusión de valores morales más que el de una presentación, y mucho menos una discusión, de la actividad gubernamental. La justificación

gubernamental de la censura en el campo del arte y el espectáculo se presentaba como la consecuencia de una necesidad moral, no como el producto de una decisión política: se consideraba primordial el valor didáctico de los medios como transmisores de valores y factores de cohesión social. La negación de la palabra política abierta resultó tan fuerte que, cuando el sistema de control establecido por los militares comenzó a resquebrajarse, los primeros cuestionamientos a la situación social aparecieron teñidos de una perspectiva moralizante. *Las isla*, *Tiempo de revancha* o *Plata dulce* desarrollaron una postura crítica sobre la sociedad, más en un tono de desaprobación de actitudes impropias que como una interpretación sobre la organización de la sociedad. A partir de estas películas, que iniciaron sus críticas a través de alusiones veladas, se establecieron ciertos rasgos que caracterizarían a la producción del renacimiento democrático del cine argentino.

El ablandamiento y la posterior desaparición de la censura institucional hicieron que durante los primeros años de la democracia se tratara de recuperar el tiempo perdido durante la dictadura y se buscara la denuncia del reciente pasado dictatorial en el que se vivieron situaciones sociales trágicas. En este contexto, buena parte de la producción fílmica de la época se orientó alrededor de dos grandes temas: la denuncia de la dictadura militar y una revisión crítica del pasado histórico en la búsqueda de las raíces del autoritarismo. Dentro de este panorama parecía haber un espacio restringido para un cine que se declarara abiertamente político, es decir, que interviniera activamente y de forma polémica en la discusión pública. En una cinematografía que concordaba con asuntos dominantes en el discurso político, como la reivindicación de la democracia y el repudio a la violencia y el autoritarismo, no quedaba mucho margen para una palabra que asumiera una voz diferenciada reconocible y construyera la figura de oponentes y adversarios con nombre y apellido. Frente a problemas como las consecuencias del autoritarismo y la violencia política se planteó un rechazo en el que todos los argentinos parecían estar de acuerdo. La única voz disidente podía ser la de los defensores del régimen militar, que se ubicaban fuera del campo democrático.

Más allá de su capacidad de presión —que se extendió desde la emisión del juicio a los ex-comandantes de la Junta Militar sin sonido directo hasta las leyes de Punto Final y Obediencia Debida—, estos actores sociales no lograron articular una política en defensa de sus posiciones a través del cine. Apenas se relajaron las presiones de la censura y se anunció el proceso electoral que desembocaría en el gobierno alfonsinista, se intentó utilizar el cine como instrumento de propaganda política. Sin embargo, no se recuperó la tradición —ni se reflexionó públicamente sobre ella— del cine político, que había cobrado una gran importancia durante la primera mitad de la década de 1970. Las posiciones de grupos como Cine de Liberación o Cine de Base no fueron retomadas ni discutidas. Se reconoció la importancia de los medios masivos como instrumento de las campañas políticas y los principales partidos fomentaron su largometraje para las elecciones de 1983. Los radicales fijaron su posición en *La república perdida* y parte del peronismo en *Evita, quien quiera oír que oiga*. En ambos casos se reivindica una idea de democracia que involucra a todos los argentinos y se construyen enemigos abstractos como el autoritarismo y la reacción en el marco de películas que cumplen con las reglas del espectáculo cinematográfico y se dirigen a públicos masivos. Esta actitud contrasta con la del cine político de las décadas anteriores, que se dirigía a una audiencia militante a la que impulsaba a una participación activa. Más allá de su intervención en la propaganda electoral, no había espacio para un cine militante como el que se había desarrollado a principios de la década anterior. Tanto el regreso de varios de los protagonistas del cine de los setenta (*El exilio de Gardel* de Fernando Solanas o *El rigor del destino* de Gerardo Vallejo) como la presentación de algunos de sus filmes de la época anterior (*Los hijos de Fierro*, Solanas, 1974, estrenado en Argentina durante 1984) fueron absorbidos por la postura dominante sobre la presencia de la política en el cine. Ocupó un lugar preponderante la mirada de los “autores” más que su adhesión a posiciones políticas y la construcción de una identidad partidaria. El rechazo de las posiciones “setentistas” y el peso de los temas que desarrollaban los sectores exitosos de la cinema-

tografía argentina de ese momento diluyeron la posibilidad de existencia de un cine militante y explícitamente político. Si hubo intentos en este sentido, quedaron marginados. Se habló mucho de la política, pero no *desde* la política.

En este sentido, el cine de mayor repercusión en el inicio del período democrático parecía definirse por una posición de denuncia y testimonio sobre los problemas que afectaron al conjunto de la sociedad a través de una mirada centrada en historias personales afectadas por el desarrollo de unos acontecimientos políticos que funcionaban más allá de la voluntad de los personajes. Tanto las películas que denunciaban la dictadura reciente como las que analizaban críticamente el pasado argentino construyeron un punto de vista en el que los realizadores presentaban las injusticias sufridas por una persona o un conjunto de personas que representaban a un grupo social más extenso. Las situaciones narradas eran sentidas como verdaderas pese a su carácter ficcional. A través de ellas se construía un conocimiento sobre la vida social que iba más allá de que los hechos que se relataban coincidieran con sucesos acaecidos. Por lo general, los sufrimientos narrados se presentaban como afectando a unos “otros” diferentes de los autores del film y del público masivo. Las películas más relevantes del momento parecían asumir una voz que, a la vez que informaba a unos espectadores que descubrían los hechos aberrantes junto con los personajes de la historia, interpelaba al conjunto de la sociedad y a la política en abstracto para que se hiciera cargo de las anomalías reveladas.

Adoptaron esta perspectiva los dos filmes más exitosos del período: *Camila* y *La historia oficial*. La primera encarna aquellas películas que realizan una revisión del pasado para encontrar antecedentes autoritarios y señalar sus consecuencias nefastas. Entre ellas se cuentan *Asesinato en Senado de la Nación*, *La Rosales*, *Bairoletto*, *Miss Mary* y *Pobre mariposa*. Todas se refieren a sucesos históricos representativos de una época, pero en ningún caso la narración se centra en los protagonistas que definen el período. La corrupción (*Asesinato...*, *La Rosales*), el autoritarismo represivo (*La Rosales*, *Bairoletto*) o reaccionario (*Miss Mary*, *Pobre mariposa*) desencadenan dramas que arrastran a los protagonistas a tragedias

individuales que no son evitadas por sus contemporáneos, enfrascados en una lucha facciosa. *Camila* fue la que estableció el modelo. Narra el amor prohibido entre Camila O’Gorman y el cura Ladislao Gutiérrez durante el gobierno de Rosas. La persecución de los amantes por parte de un gobierno autoritario y una sociedad prejuiciosa conduce al fusilamiento de la pareja protagónica. A través de una lectura alegórica comprendida con facilidad por el público de la época, la historia de Camila evidencia las relaciones entre la política autoritaria y la persecución de los ciudadanos en el ámbito de su vida privada. Lo mismo había ocurrido con el intento de imposición de valores reaccionarios en todos los aspectos de la vida social por parte de la dictadura militar. Hechos reales del pasado lejano servían para denunciar acontecimientos recientes e interpretarlos en función de una lectura que ve la historia argentina como el producto del enfrentamiento entre el autoritarismo estatal y las ansias de libertad de los ciudadanos particulares. La identificación con aspectos del discurso político que resultó exitoso —el guión de la película es anterior a las elecciones de 1983— y las preocupaciones del público de la época permitieron que esta película obtuviera un éxito notable en Argentina y realizara una carrera internacional más que aceptable.

Por su parte, *La historia oficial* es un film paradigmático en relación con la reconstrucción del reciente pasado traumático ligado a la dictadura militar. Encarna con eficacia la posición gubernamental sobre las violaciones de los derechos humanos por parte del gobierno militar: la llamada “teoría de los dos demonios”. Según esta postura, que sustenta, entre otras cosas, el *Nunca más* (informe final de la CONADEP), la sociedad argentina vivió un enfrentamiento entre dos fuerzas violentas antagónicas, los militares y la guerrilla, que dejó un tendal de víctimas inocentes que sólo pudieron ser reconocidas por la población con la recuperación de la democracia. Para sustentar estas ideas Puenzo narra una historia ficticia pero creíble. Alicia, una profesora que adoptó de buena fe una bebé durante la dictadura, comienza a sospechar que la niña que está criando es en realidad hija de padres desaparecidos durante la dictadura militar. A través del drama que le

cuenta la verdadera abuela de la que considera su hija, la protagonista se encuentra con un mundo de violencia, mentiras y ocultamientos que involucra a su marido. De esta manera, el personaje de Alicia y el público descubren una verdad que estaba oculta para la “gente común”. Para esta perspectiva, la política ocupa el lugar de una trama oculta para el conjunto de la ciudadanía, o sea, el público que ve la película. Existe una realidad monstruosa (las desapariciones, los asesinatos, los secuestros de niños) que no resulta visible en la vida cotidiana pero que involucra a los personajes desde el momento en que se enteran de su existencia. A través de la contraposición entre un universo cotidiano “normal” y una realidad oculta trágica, la cinematografía del renacer democrático pudo resolver la contradicción que implicaba la necesidad y el interés de referirse a una situación traumática, la desaparición y el asesinato de miles de personas, frente a la dificultad que implicaba hablar directamente de acontecimientos tan dolorosos. Si se buscaba llegar a una audiencia masiva no era el momento de adoptar el punto de vista de las víctimas ni de los victimarios sino el de una sociedad que ignoraba la existencia de un drama que la involucraba. Durante los primeros años de la democracia, los filmes que narraban la represión dictatorial relataban las historias de aquellos que se enteraron (*Hay unos tipos abajo*) o conocieron a las víctimas (*En retirada, Contar hasta diez, Los tigres de la memoria, El rigor del destino*). Todavía no se podía exhibir directamente el accionar de la represión. Tanto aquellos que sufrían efectivamente las torturas como los que descubrían este submundo violento eran presentados como víctimas de la dictadura.

La construcción de una sociedad víctima sin demasiada conciencia de lo que sucede se extiende a filmes que se refieren a otros aspectos del pasado reciente como el conflicto de las Malvinas (*Los chicos de la guerra*), o los que abordan de alguna manera el exilio (*El exilio de Gardel, Los días de junio*). Más allá de los temas considerados o de los antecedentes de sus realizadores en el campo del cine militante, lo que estos filmes destacan de sus protagonistas es más la condición de ciudadanos víctimas de injusticias que la de activistas políticos. En el cine de los setenta

parecía existir una confianza ciega frente a un futuro promisorio pese a la presencia de una represión estatal feroz. La violencia era vista a la vez como un obstáculo y un camino que permitiría reparar injusticias. En todos los casos era considerada como un hecho del presente. En el cine del renacimiento democrático la mirada se vuelve hacia atrás para conjurar la violencia de tal manera que se la pueda nombrar o mostrar de forma metafórica manteniéndola en el pasado. Una película sintetiza esta lectura alegórica obvia. *Darse cuenta*, a través de la recuperación de un enfermo terminal por parte de un médico escéptico, muestra la toma de conciencia frente a los traumas del pasado como única forma de resolverlos.

La lectura de los hechos de la historia reciente o lejana como una serie de injusticias que afectan a ciudadanos comunes no respondió a una planificación o a la imposición de una interpretación de los acontecimientos políticos en la misma clave que el gobierno. Más bien se trató de una postura común que parecían compartir realizadores y espectadores: el rechazo del autoritarismo y la reivindicación de la democracia. De alguna forma, desde posiciones diferentes se produjo una coincidencia en torno a la reivindicación de estos valores y la necesidad de referirse a ellos frente a audiencias que no adoptaban una actitud militante —al menos en los términos de la década de 1970— sino la de ciudadanos al margen de compromisos activos con alguna corriente ideológica.

Historias ficticias, en general encuadradas dentro de géneros reconocibles del espectáculo cinematográfico, permitían reconstruir la represión y condenar la dictadura. Las denuncias cobraron fuerza porque durante años no se pudo hablar directamente de lo que pasaba. Pero cuando se abrió la posibilidad de presentar las consecuencias de la represión y la política dictatoriales, los acontecimientos debieron representarse de un modo más alusivo que directo, aun dentro de la búsqueda testimonial —en la mayor parte de los casos realista— que orienta los filmes del momento. La denuncia social del cine argentino —de extensa tradición, desde *Prisioneros de la tierra* en la década de 1930 hasta filmes de los 70 como *Quebracho*— adquirió una forma que se adaptaba a las necesidades del momento. Se buscaba recuperar un público masivo

con el cual compartir las angustias generadas por siete años de dictadura feroz. Para llegar a él era necesario narrar siguiendo las reglas canónicas del espectáculo cinematográfico desde una posición que lograra hablar de aquello que había sido negado públicamente durante demasiado tiempo. En consecuencia, no había un interés por desarmar la trama que sostenía la política militar, sino por denunciar sus consecuencias. Este modo de referirse a cuestiones fundamentales de la vida política no sólo resultó atractivo para nuestra sociedad: tanto *Camila* y *La historia oficial* como *El exilio de Gardel* tuvieron una trayectoria internacional exitosa que se basó en el modo en que el cine argentino pudo procesar el pasado traumático abriendo el camino para producciones posteriores sobre temas afines. Sin embargo, este modelo tan exitoso entró en crisis cuando buscó profundizar los temas planteados en el momento inicial.

Crisis política y problemas de representación

Se suele señalar que la abrupta crisis que comenzó a manifestarse en el cine argentino entre 1986 y 1988 tuvo diferentes causas: económicas, de organización de la producción, de saturación con respecto a un estilo fílmico. Lo que no suele ubicarse entre sus motivos es la relación entre una serie de crisis políticas, y el correspondiente quiebre de las certezas con respecto a los valores democráticos, y un cine que basaba su éxito en la reivindicación general de estos valores. En realidad, lo que se produjo fue un defasaje entre la lógica de la representación de los problemas sociales en el cine y las expectativas existentes en torno a la política. Dentro de una cinematografía que construía una audiencia de ciudadanos, el distanciamiento de las posiciones intensificó los problemas de la producción local. Por una parte, los cineastas continuaron profundizando su postura de denuncia de las atrocidades de la dictadura. Tanto las perspectivas de los realizadores como la financiación internacional reforzaron este tipo de enfoque. Al mismo tiempo surgió la necesidad de hablar de una crisis

social cada vez más preocupante. Por otra parte, en el plano estrictamente político, la estrategia definida por el gobierno se diluía: en el campo de los derechos humanos Alfonsín cedió ante las presiones militares y dictó las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987); en el económico retomó posiciones que favorecieron a grupos concentrados de capital y afectaron negativamente a la mayoría de la población (Plan Austral en 1985). Estos cambios debilitaron las expectativas del público frente a una democracia debilitada.

Con la caída del gobierno alfonsinista, el defasaje entre la mirada sobre la sociedad que construía la mayor parte del cine y los problemas de su audiencia no hizo más que intensificarse. A las dificultades para referirse al pasado reciente argentino –que aún hoy subsisten– se agregaron los problemas para presentar de un modo convincente las transformaciones y las crisis sociales en que Argentina se estaba involucrando. En el campo cinematográfico aparecieron temas como la marginación y el empobrecimiento de la población, sin que en un primer momento se encontrara una forma convincente para representarlos. El tipo de realismo testimonial que se había afianzado a comienzo de los ochenta parecía incoherente y falso para describir los profundos cambios que se producían en los planos económico, social y cultural.

Desde el punto de vista de las representaciones de la agenda política, las dificultades del cine argentino durante este período están signadas por una situación en la que se sucedieron los conflictos y la política se transformó sustancialmente, sin que el cine encontrara la forma de procesar esta realidad cambiante. Una mirada retrospectiva sobre esta cuestión durante el período de transición permite señalar una serie de continuidades y rupturas significativas. Entre las líneas que se desarrollaron con mayor o menor intensidad durante esta época está la vuelta permanente sobre la historia contemporánea argentina, en especial sobre la dictadura militar. También se convirtieron en temas repetidos la marginación y el empobrecimiento. A partir de la década de los noventa se comenzó a desarrollar una mirada, en principio crítica, sobre el nacimiento de posturas individualistas que pare-

cían diferenciar a los ciudadanos de ese momento de los de épocas anteriores. Al mismo tiempo comenzó la reivindicación de personajes que por su excepcionalidad se habían enfrentado con la sociedad. Más allá de estas líneas recurrentes en el período, se inició una búsqueda que en pocos casos y de forma restringida generó representaciones convincentes sobre los problemas que abordó.

La revisión de la dictadura militar se ha convertido en un asunto habitual a lo largo de los últimos veinticinco años. Durante la década de la transición esta mirada obsesiva adoptó una variedad de formas y aparecieron nuevas propuestas frente a la postura que presentaba la atrocidad de la dictadura a través de relatos en los que ciudadanos comunes descubrían un mundo de violencia oculto. Por un lado surgieron las historias que mostraban la represión directamente y, en consecuencia, debían presentar a las víctimas como activistas políticos: *La noche de los lápices* narra el secuestro, tortura y asesinato de jóvenes militantes secundarios en la ciudad de La Plata; en *Sur* se insiste en el carácter de peronistas de las víctimas de la represión; en *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul*, la toma de conciencia que se narra es la de una joven que se va adentrando en la militancia de los setenta, lo que la lleva al exilio. En relación con esta necesidad de demostrar abiertamente la represión ilegal surgen varios documentales que hablan de manera manifiesta del tema. *La república perdida II* hace explícita la visión oficial de la “teoría de los dos demonios” a través de su revisión de la dictadura. *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría —una investigación sobre el destino del único desaparecido de la ciudad de Bariloche—, termina en el desencanto por las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. El dirigente peronista Luis Brunati, en un film a mitad de camino entre la ficcionalización y la reconstrucción histórica, *DNI (La otra historia)*, presenta la violencia dictatorial como producto de una serie histórica de represiones estatales. El afianzamiento del régimen democrático permitió que se pudiera hablar de forma explícita sobre todo aquello que en los primeros años debía ser referido de una manera mucho más indirecta. Durante este período se conseguían con relativa facilidad fuentes

de financiamiento internacional para abordar el tema. Así se coprodujo con Alemania *La amiga y Amigomío*, con Suecia *Los dueños del silencio*, con México e Inglaterra *Un muro de silencio* y con Francia *Las veredas de Saturno*. Sin embargo, la apertura en las posibilidades de expresión no implicó necesariamente una mayor repercusión de las películas que trataban esta cuestión.

La variedad de vías que se adoptaron para referirse a la represión dictatorial implicó también la inclusión de los relatos dentro de géneros clásicos del cine industrial. Formas ligadas al policial negro permitieron imaginar la persistencia del aparato represivo y la impunidad de quienes se beneficiaron con él en la democracia, como en *Seguridad personal*, *Revancha de un amigo* y *Bajo otro sol*. En *Sofía*, una historia de amor casi incestuoso entre una mujer madura que huye de los militares y un adolescente tiene como telón de fondo la dictadura. Más allá de este lugar de sostén de situaciones narradas a través de géneros clásicos, las alusiones a la vida durante la dictadura se multiplican. En filmes de Alejandro Agresti como *El amor es una mujer gorda* y *Boda secreta*, la figura de los desaparecidos “arruina” la vida de unos protagonistas que tienen dificultades para convivir con el trauma que este hecho les produce. En principio, la cinematografía de Jorge Polaco busca chocar con la estructura autoritaria que define a la sociedad argentina a partir de la alianza entre los militares y la iglesia tal como se plantea de manera más explícita en *En nombre del hijo*. La adaptación de Luis Puenzo de *La peste* de Albert Camus crea una ciudad acosada por el terror. Esta tendencia se sostiene hasta el período posterior en una serie de filmes que se ubican entre lo fantástico y la ciencia ficción. En escenarios que aparentemente tienen muchos rasgos en común con el mundo cotidiano, se desarrollan historias en las que una sociedad represiva ahoga a los individuos. En *Lo que vendrá* el protagonista lucha contra una persecución constante en el marco de un futuro que se parece demasiado a las ruinas del presente. *Hombre mirando al sudeste* narra la relación entre un psiquiatra y un enfermo que aparece misteriosamente en una sala del Hospital Borda. En *La sonámbula* un Ministerio de Control Social obliga a una Buenos Aires de 2010

a olvidar el pasado. *Otra esperanza*, filmada por Mercedes Frutos durante la década de 1980 y estrenada en 1996, crea una fábrica que tiene como fuente de energía el dolor de los seres humanos.

El ámbito de la ficción parecía estar recorrido por una presencia fantasmagórica que se manifestaba de diversas maneras. Durante este período se multiplicaron los intentos por aludir a una realidad monstruosa, oculta e innombrable. En contraposición con la modalidad representativa dominante durante este período, un grupo muy reducido de filmes cuestionó la manera en que se venía trabajado sobre la represión dictatorial. En principio vale la pena rescatar *Habeas corpus*, de Jorge Acha, que por su carácter marginal –filmado en 16 mm., de poco más de una hora de duración, sin estreno comercial– quebró la perspectiva hegemónica que veía al mundo de la represión como un universo oculto, opuesto al de la cotidianidad. En vez de eso, la película narra la relación entre un carcelero/torturador y su prisionero a través de pequeñas acciones más relacionadas con la vida diaria que producto de un dramatismo trágico. Por su parte, *Las veredas de Saturno*, de Hugo Santiago, filmada en París, se distancia tanto de la actitud testimonial como de la creación de un universo que busca hacer una alusión a la Argentina contemporánea a través de la exageración de alguno de sus rasgos opresivos. Narra la historia de un pintor que se exilia de la ciudad de Aquilea –creada por el director, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en un film anterior, *Invasión*– por una represión análoga a la argentina. Frente a la evocación nostálgica y el deseo de recuperar intacta la patria perdida que parece caracterizar a otras historias sobre el exilio, *Las veredas de Saturno* está construida sobre la convicción de que se ha producido una ruptura irreparable en relación con el pasado. Este quiebre genera una mirada que toma distancia al mismo tiempo del mundo perdido que se invoca y del lugar desde el que se recuerda. Finalmente, sobre el final del período, *Un muro de silencio*, de Lita Stantic, tematiza las diversas actitudes frente a la represión dictatorial y las dificultades para reconstruir ese pasado traumático. A través de dos historias en paralelo, la de una exmilitante cuyo marido es un desaparecido y la de una directora

de cine inglesa que quiere comprender la vida de esta mujer y su marido, se va problematizando la necesidad de reconstruir la memoria social y los conflictos que este trabajo genera en relación con los recuerdos individuales. Puede afirmarse que durante este momento del cine nacional, en una especie de patología de la memoria colectiva, parecía imposible no recordar las consecuencias del pasado traumático, pero, al mismo tiempo, existían serias dificultades para tomar distancia y cuestionarse los recuerdos sobre ese pasado.

La situación económica generada a partir de las políticas recesivas y la tradición previa de un cine de denuncia social que encuentra sus raíces en la Escuela Documental de Santa Fe de fines de la década de 1950 dieron origen a una serie de películas que denuncian la marginación social. En este campo parecían abrirse dos grandes vías: una decididamente ficcional y otra que tendió al registro documental. Dentro de la primera corriente se pueden citar las películas *Perros de la noche* y *Ciudad oculta*, que trabajan sobre aspectos dramáticos de la vida en las villas miseria urbanas. *Después de la tormenta* narra las vicisitudes en torno a la pérdida del trabajo fabril en años de crisis. Las películas de Miguel Pereira, *La deuda interna* y *La última siembra*, asocian la pobreza en el noroeste argentino con la marginalidad de las culturas originarias. Pese a la denuncia de una situación de injusticia social flagrante, estas realizaciones sostienen visiones de la marginación social que se basan en una perspectiva de la crisis más ligada a los valores de la clase media urbana que a una posible reconstrucción del punto de vista de los protagonistas, ya que recortan una mirada preocupada y bienintencionada compartida con un público que se siente alejado de estos problemas.

Por su parte, las posturas más próximas al documental se presentaron como una continuación explícita de la tradición del cine que surgió a partir del giro neorrealista propuesto por Fernando Birri en los años cincuenta y sesenta. En este sentido hicieron foco en situaciones particulares que expresaban un concepto general de marginación de los sectores populares. Por un lado están los trabajos que denunciaron la persecución de los miembros de las

culturas aborígenes como *Gerónima* –en realidad este film es una ficción sobre una historia real filmada en los lugares en que aconteció, con intérpretes y personajes locales– u *Hombres de barro*. Por otro, los documentales que describían los problemas del mundo del trabajo en regiones distantes de los centros urbanos, como *La noche eterna*, sobre los mineros de Río Turbio, y *Banderas de humo*, sobre los trabajadores rurales del Chaco. Dentro de una corriente documentalista que durante esta etapa se fue consolidando y profesionalizando a través de productoras estables como Cine Ojo, se construyó una mirada política pero no militante sobre diversas áreas problemáticas de la vida social argentina. Desde trabajos como *Buenos Aires, crónicas villeras* u *Hospital Borda: un llamado a la razón*, se sentaron las bases para una línea de producción que continúa hasta la actualidad. Se trata de una perspectiva que a partir de problemas particulares o locales construye una lectura política de los temas que aborda pero no los presenta como un ejemplo que sostiene una visión amplia del conjunto de la sociedad tal como hacía el cine militante de las décadas de 1960 y 1970. En esta línea de trabajo se consolidó la posibilidad de construcción de un cine político basado en una toma de posición polémica sobre aspectos de la realidad social. A diferencia de lo que ocurría con sus predecesores, el peso no estaba puesto en la construcción de identidades a través de una perspectiva ideológica recortada (el peronismo o la izquierda revolucionarios) sino en el desarrollo de una postura solidaria con las víctimas de la marginación en la Argentina democrática.

Otro aspecto de la crisis social que despuntó en las representaciones que generó el cine argentino se relaciona con el empobrecimiento y la desubicación de la clase media. Apareció una serie de películas sobre la caída de sectores que hasta el momento tenían algunos privilegios, así como sobre la disolución de sus sistemas de valores. En sintonía con una estética parecida a la televisiva, las intenciones realistas se tiñeron de una forma de costumbrismo que con el tiempo generó múltiples detractores. Dentro de este estilo se volvió a apelar a géneros clásicos como la comedia. Entre la abundancia de títulos se puede recordar a

Made in Argentina, *Últimas imágenes del naufragio*, *Cien veces no debo* y *El verso*. Con diversas modalidades de utilización del humor que van de la farsa (*Cien veces no debo*) y el grotesco (*El verso*) hasta formas con pretensiones literarias (*Últimas imágenes del naufragio*), se llega siempre a una interpretación moralizante frente a las actitudes de unos personajes que pierden su rumbo en medio de las transformaciones de la sociedad. Esta postura didáctica es sostenida también en relación con otras preocupaciones que en los medios informativos ocupan un lugar central y buscan su expresión en el cine, como la corrupción y la aparición conflictiva de ciertas formas de individualismo. La posición de censura frente a formas de corrupción económica y política continúa con una serie de películas que se desarrollaron al final de la dictadura como la comedia *Plata dulce* o el drama *Pasajeros de una pesadilla*. En su momento, estos filmes lograron buena repercusión y brindaron argumentos en favor de la democracia. Unos años después, la trascendencia de las denuncias se redujo, aunque apelara a variantes de los mismos géneros. Ni *La clínica del Dr. Cureta* ni *El viaje* pudieron imponer a través de su humor una visión crítica de la mercantilización de la medicina o la corrupción del gobierno menemista. Tampoco las dramatizaciones que siguieron una trama policial como *El caso María Soledad* o *Perdido por perdido* alcanzaron el mismo éxito que en el período anterior.

La crítica moral se extendió a la aparición de tendencias individualistas en el seno de la sociedad. El grotesco que narra la disolución de la familia tradicional en *Esperando la carroza* abrió el camino para una corriente que dramatizaba una sociedad obsesionada por el progreso individual en desmedro del bienestar colectivo. Desde un punto de vista político, *Cipayos, la tercera invasión* asociaba estos valores con la extranjerización cultural. La obra de Adolfo Aristarain se concentró cada vez más en una diatriba contra la idea de una realización personal al costo de la ruptura de lazos sociales y en una reivindicación de rebeliones románticas como la de sus personajes de *Un lugar en el mundo* o *Martín (Hache)*. Simultáneamente, a contrapelo de las críticas cerradas al egoísmo de la sociedad contemporánea, se expandió la

defensa del derecho a la individualidad. A partir de la reivindicación romántica de la singularidad de la figura del artista (*El lado oscuro del corazón*, *Tango feroz*, *la leyenda de Tanguito*) o del rebelde (*Caballos salvajes*) el cine nacional alcanzó picos de masividad a comienzos de los noventa. Los personajes de estas películas se enfrentan a la sociedad desde una visión basada en la importancia de la libertad y la expresión personal. Están dispuestos a asumir cualquier resultado con tal de ser consecuentes con su visión del mundo. En un momento en que entró en crisis la credibilidad de la palabra y la acción en el espacio público, surgieron héroes consecuentes, capaces de sostener sus ideas sin importar las consecuencias.

A través de las variaciones que la posición moralizante adoptó a lo largo de una década en la cinematografía argentina pueden leerse los defasajes entre las profundas transformaciones que se producían en el seno de la sociedad y los intentos por interpretarlas en función de diferentes tipos de valores. Una visión retrospectiva de conjunto permite observar la ambivalencia frente a muchas de las pautas de la sociedad para organizarse e interpretar la acción de los individuos. Se relevaron posiciones encontradas en torno a un mismo problema pero, a diferencia de los años iniciales de la recuperación democrática, no existían certezas generales acerca de cuáles eran las condiciones que garantizaban una vida plena. Más bien se desarrolló un repertorio variado de cuestiones que impedían la felicidad de los individuos en el marco de una situación inestable. En este contexto de inseguridad se agotaban los temas y los realizadores (Doria, Aristarain, Subiela, Piñeyro, por ejemplo) pasaron rápidamente del éxito y el respeto al ostracismo y el rechazo. En una propuesta estética basada en una interpretación de la sociedad a través de la mirada certera de los directores, la fluctuación constante derrumbó la credibilidad de toda la cinematografía.

Observada globalmente, la producción cinematográfica argentina de la década se distanció tanto de la del comienzo de la democracia como de la que seguiría después. Con la primera compartía la necesidad de fijar un modo de hablar explícitamente y con una posición tomada sobre ciertos temas que parecen ser

compartidos por la mayor parte de la sociedad. Sin embargo, se diferenciaba del optimismo de la recuperación democrática en que no podía construir una visión positiva compartida por los espectadores. Se multiplicaron y contrapusieron los enfoques sin que ninguno se presentara como hegemónico. La creencia en la posibilidad de construir miradas aceptables para la mayoría de la sociedad diferencia este período turbulento de los filmes exitosos del NCA. Por este camino, en el que se contraponen y disocian miradas y representaciones, se genera al mismo tiempo una sensación de homogeneidad (todas las películas parecían ser iguales) y un efecto de dispersión (no podía señalarse una voz dominante) que hacían que las propuestas cinematográficas tuvieran una participación pobre en la discusión pública. En este aspecto puede sintetizarse el fracaso que pareció teñir al cine argentino durante una década.

Un cine en el que la sociedad parece representada

Durante la segunda mitad de la década de 1990 cambia la valoración que buena parte de la sociedad construye sobre el cine nacional. Pasa de verse como un espacio en el que se repiten de manera estereotipada ciertas cuestiones a constituirse como un ámbito en el que se representan y discuten las transformaciones sociales. La aparición de un nuevo interés por la producción fílmica coincide con procesos de renovación estilística y ampliación de formas de producción y exhibición. De este modo, junto con un cambio cuantitativo se genera un proceso de diversificación de las propuestas y fragmentación de las audiencias. Nuevas tendencias cinematográficas se suman a las anteriores sin desplazarlas totalmente. En el plano de las representaciones políticas se plantea un panorama complejo en que se mantienen algunos de los temas del período anterior, se resignifican otros y se definen nuevas relaciones entre los discursos político y fílmico.

Dentro de esta nueva situación se constatan tanto una mayor diversidad de perspectivas como una serie de rupturas en relación

con las propuestas del período anterior. En primera instancia, se destaca la ampliación de un ámbito que anteriormente ocupaba un rol secundario: el documental audiovisual. A su vez, dentro de este espacio se pueden distinguir diversas corrientes. Las dos principales son la que rescata la idea del cine político militante y la que asocia su posición estética y política a la del nuevo cine generado en el campo de la ficción. Por su parte, dentro del terreno de la ficción encontramos dos líneas: una que exacerba el naturalismo para personificar a los nuevos actores y problemas sociales, y otra que procura construir un distanciamiento con respecto a las representaciones que genera y cuestionar tanto la nueva realidad social como las miradas que se construyen sobre ella. A su vez, en el marco de las formas que presentan una modalidad clásica con respecto a la ficción narrativa se producen renovaciones que las diferencian tanto de los planteos que se vienen desarrollando desde la vuelta a la democracia como de las alternativas generadas por los nuevos realizadores a partir de mediados de los noventa. Más allá de las declaraciones y las adscripciones personales contrapuestas, las fronteras entre estas corrientes no son del todo nítidas, y muchas veces una obra puede incluirse dentro de una u otra línea. La causa más evidente de esta situación es que este cine no es producto de un programa estético ni comparte una ideología común. Observado este conjunto de producciones dispares, se detectan polémicas y enfrentamientos no siempre explícitos entre las distintas propuestas. En este sentido, más allá de las intenciones se genera una visión mucho más polémica, es decir, política, de la sociedad. Todas estas corrientes que abordan las transformaciones de la Argentina contemporánea crean un efecto de novedad y mayor credibilidad que las presentadas por el cine durante la década anterior. Hay un elemento que une la variedad de tendencias contrapuestas: la búsqueda de una descripción crítica de un mundo en transformación.

La corriente que parece caracterizar a la etapa, o que al menos recibe mayor reconocimiento crítico, es el NCA. El mismo abarca un conjunto de películas de ficción que construyen una mirada casi etnográfica sobre la sociedad argentina. Frente a las narracio-

nes omniscientes en las que una historia permite interpretar la lógica del funcionamiento social, el nuevo cine construye relatos a partir de fragmentos de la vida cotidiana. Más que descifrar la realidad se dedica a interrogarla. Buena parte de este cine elimina la figura del realizador como intérprete autorizado de la sociedad. Las películas del nuevo cine se presentan sólo como una mirada posible sobre una de las múltiples formas en que se manifiesta la realidad. Desde allí se oponen a las posturas de los años previos, establecen diálogos entre sí y confrontan con otros discursos de la sociedad como el periodístico y el político. A partir de estos cruces, el NCA crea nuevos temas y recupera los viejos desde una perspectiva diferente.

El tema que durante los años anteriores de la democracia ocupó de manera directa o indirecta buena parte de la mirada política del cine argentino, la reconstrucción del pasado reciente, perdió peso dentro de la nueva ficción. Son pocos los casos en que se lo aborda: *Garage Olimpo*, 76-89-03, *Vidas privadas*, *La vida por Perón*, *Hermanas*, *Crónica de una fuga*. En todos ellos las referencias a los acontecimientos traumáticos son puntuales, claras y directas. Por lo general se trata de películas que no forman parte del núcleo de lo que la crítica local relacionó con el NCA. Sin embargo, se puede observar un cambio con respecto al modo en que se trata el tema en filmes anteriores. Se muestra el punto de vista de las víctimas a través de historias particulares que alcanzan una nueva verosimilitud. Al mismo tiempo que la narración se hace más explícita, los relatos abordan el pasado traumático desde una visión muy marcada por el presente, ya sea porque se lo cuenta desde las consecuencias que este pasado produce en el momento de la filmación (*Hermanas*, 76-89-03, *Vidas privadas*) o porque aparece mediado por una visión anacrónica de los acontecimientos (*La vida por Perón*) o por un testimonio escrito (*Crónica de una fuga* se basa en el libro de memorias noveladas de Claudio Tamburrini *Pase libre - La fuga de la Mansión Serê*). Más allá de los abordajes puntuales y en varios casos marginales con respecto al núcleo más reconocible dentro del NCA

(*Garage Olimpo*, *Vidas privadas*), la desaparición de las narraciones alusivas o alegóricas parece posibilitar que el tema pase del campo de la ficción al documental.

En la propuesta que busca presentar desde una postura polémica las transformaciones que se producen en el seno de la sociedad, 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 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. Junto con la inestabilidad laboral desapareció la racionalidad que la sustentaba y perdieron sentido los valores que la orientaban. Las nuevas películas describen un mundo que se distanció de su pasado hasta hacerlo incomprensible o ridículo, sin lograr imaginar un futuro. Parecen desarrollarse en un eterno presente. De relatos con una meta clara y previsible se pasa a historias que se sostienen sobre la deriva de unos personajes que no saben hacia dónde se dirigen. En este punto vale la pena remarcar la analogía entre el NCA y el llamado Cine Moderno europeo de los 60-70 (con Godard a la cabeza), que al mismo tiempo que mostraba un universo social de transformaciones generaba una narración mucho más abierta que la convencional. Ambos momentos de la cinematografía parecen haber encontrado una clave para descubrir cambios que exceden las coyunturas de sus respectivas sociedades. En este contexto, la juventud de algunos personajes y de los realizadores genera un efecto de novedad para espectadores y críticos.

A partir del reconocimiento de la radicalidad de los cambios sociales producidos, los tópicos que surgieron durante los ochenta

ta, como el empobrecimiento de la clase media y la marginalidad producto de la pobreza, adquieren un nuevo sentido. En relación con la caída de los sectores medios, ya no se trata de un problema económico sino de una decadencia, de una imposibilidad de adaptarse a un mundo en el que los valores en función de los que se sostenían las relaciones sociales se han diluido. No aparecen más personajes cuyas conductas son reprochables en función de criterios consentidos por la sociedad o, más bien, por los autores cinematográficos. No se trata de individuos que se mueven de acuerdo a valores que impugnan los existentes. Simplemente actúan a su manera. Ni el protagonista de *Animalada* que vive una pasión a contramano con una oveja ni los hermanos incestuosos de *Géminis* sufren demasiadas dificultades económicas, pero quiebran normas básicas que les permitirían adaptarse al mundo social como buenos burgueses. Otros personajes, como las familias de las películas de Lucrecia Martel, *La ciénaga* y *La niña santa*, están empantanados en situaciones que no les permiten vivir en función de una posibilidad de progreso social o económico. Pese a que habitan en espacios de jerarquías sociales rígidas, les cuesta diferenciarse del resto de la población. La misma dificultad para sostener “su lugar” arma la relación entre una patrona empobrecida y su sirvienta en *Cama adentro*.

Más que presentarse como la encarnación o la impugnación consciente de un modo de entender las relaciones sociales, los personajes parecen actuar por fuera de una lógica que aprecia el lugar de la producción y el trabajo como constructores de identidad y organizadores de la sociedad. El derecho al consumo y alguna forma de felicidad no es producto ni del “trabajo honrado” ni de una propiedad “bien ganada”. Esta inversión del razonamiento que sostenía al discurso político cinematográfico funciona en distintos sectores sociales. En este sentido pueden considerarse filmes emblemáticos tanto *Tesoro mío* como *Pizza, birra y faso*. En el primero se retoma el caso verídico del bancario santafesino Mario Fendrich, que en 1994 robó la caja de caudales del Banco Nación de la ciudad de Santa Fe. La película narra la historia de una apropiación del valor simbólico mayor de la racionalidad so-

cial, el dinero. En este sentido, se la puede contraponer con dos relatos de Marcelo Piñeyro que asumen el mismo tema de una manera tradicional: *Caballos salvajes* y *Plata quemada*. En el primero se magnifica el goce que produce la incautación del dinero ajeno —la famosa frase “La puta que vale la pena estar vivo”— y en el segundo se glorifica a unos delincuentes que terminan destruyéndose y quemando el producto de un asalto a un banco, mientras en *Tesoro mío* sólo se narra el espanto de la vida diaria de un subgerente de banco que culmina con el robo del dinero que tiene bajo su custodia. Aquí no se presenta el hecho como una toma de conciencia frente a una injusticia ni se imagina un castigo para el que perpetra un delito. Al final del film queda la sospecha de que el protagonista seguirá siendo siempre el mismo. El botín no le va a producir ni más conciencia ni más felicidad. Como contracara por el lugar social que ocupan, los protagonistas de *Pizza, birra y faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro son jóvenes marginales de la ciudad de Buenos Aires que no tienen trabajo ni lo buscan. Su única manera de conseguir dinero es a través de una serie de robos que los conducen indefectiblemente hacia el fracaso final. La marginalidad de los personajes no sólo está construida por su modo de vida peligroso e inestable sino, fundamentalmente, porque invierten la lógica por la cual el consumo debe ser producto del trabajo o del usufructo de la propiedad. Estos ladroncitos no tienen nada, no trabajan, no se arraigan en ningún lugar, y, sin embargo, consumen. En realidad, consideradas en general, estas historias, más que invertir un razonamiento sobre el orden social borran los límites morales y la ubicación de los personajes dentro de un sistema social cohesionado y estable. En este sentido, las propuestas del NCA no definen la identidad de sus personajes por un lugar fijo en el mundo de la producción ni por el cuestionamiento del modo en que delimitan su espacio en la sociedad.

Al mismo tiempo que muestran cómo los roles sociales se confunden, las películas argentinas contemporáneas narran la disolución del mito del trabajo como ordenador social. En contraposición con la nostalgia por un mundo laboral estable que se

añoraba en el período anterior de nuestra cinematografía, las nuevas películas tematizan los modos en que “la gente” debe arreglárselas para subsistir. A medida que pasan los años, en las películas argentinas va quedando más claro que un trabajo estable que permita realizar alguna vocación no es más que un espejismo. Si en la historia del Rulo de *Mundo grúa* Pablo Trapero muestra la pérdida de la ilusión de estabilidad, y en *El bonaerense* se narra una carrera policial como producto del azar negativo, en *Nacido y criado* una situación económica y social floreciente puede transformarse en marginal por obra de la fatalidad. En todos los casos, los personajes deben adaptarse a unas circunstancias que no controlan ni se rigen por el mito del trabajo honrado. La cuestión no es acceder a la dignidad a través de una actividad laboral sino subsistir y tratar de conservar alguna identidad. Esta posición involucra situaciones y propuestas estéticas diversas. Pueden verse las estrategias de sobrevivencia en los filmes de autores que se encuentran en el centro del nuevo cine, como Martín Rejtman. Algunos de sus protagonistas subsisten en un mundo de empleos precarios, como en *Silvia Prieto*, o intentan negocios aun más inseguros, como en *Los guantes mágicos* (2003). Pero también autores como Carlos Sorin, que representan una posición estética contrapuesta, construyen protagonistas como el desocupado que intenta zafar improvisándose como adiestrador de animales en *El perro*. El mundo regido por la lógica del desempleo, en el que se hace necesario adaptarse a cualquier situación para sobrevivir, afecta a aquellos que parecen condenados a la marginalidad por su origen (por ejemplo los protagonistas de *Bolivia* o *Dársena sur*) o por pertenecer a una diluida clase media como los personajes de *Buena Vida Delivery* o *Un día de suerte*, que no proyectan un futuro y sólo subsisten con empleos mal pagos. En las ficciones del NCA los individuos aceptan las situaciones adversas en las que el trabajo resulta escaso, es inestable y no suele alcanzar para una vida digna. Están aislados, no pueden encarar acciones colectivas –como plantea el cine militante– ni inscribirse en una tradición de lucha que desconocen o ven distante y ridícula.

Si bien no existen colectivos estables ni instituciones en las que apoyarse y confiar, muchas películas del NCA se construyen alrededor de pequeños grupos que enfrentan una realidad hostil. Más allá de las diferencias internas, los personajes comparten un universo de referencias comunes a través de grupos más o menos estables como los amigos que pasan juntos el fin del milenio en *El asadito*, el grupo familiar que emprende un viaje en *La familia rodante* o Bonanza Muchinski y sus hijos en *Bonanza (En vías de extinción)*. Las historias también pueden contar uniones que surgen a partir de situaciones transitorias, como los jóvenes que conviven dentro de una misma casa en *Sólo por hoy* o la banda de ladrones en *Pizza, birra y faso*. En otros casos se consolidan grupos alrededor de objetivos puntuales. Así deben enfrentar a aquellas instituciones que deberían apoyarlos como los obreros de la construcción del episodio *Vida y obra*, dirigido por Mariano de Rosa en el film colectivo *Mala época*, que son perseguidos por el sindicato, los jóvenes emprendedores de *El descanso* que luchan por mantener su hotel frente a los poderes locales, o el equipo que encara el documental *Los rubios* que dramatiza su enfrentamiento tanto con el INCAA como con la generación previa de cineastas y militantes políticos. Fuera de los objetivos puntuales que constituyen los grupos, la solidaridad no parece extenderse en un universo que es descrito a través de relaciones personales y sociales inestables. Además de aquellos que se enfrentan acompañados a este universo hostil abundan los personajes que están solos. En varios casos esa soledad casi existencial hace que hombres se aislen voluntaria o involuntariamente, como les sucede a los protagonistas de las películas de Lisandro Alonso (el hachero de *La Libertad* y el ex preso de *Los muertos*), al padre de *Caja negra* de Luis Ortega o al nómada voluntario en *Extraño* de Santiago Loza. El aislamiento puede verse como una imposibilidad casi patológica para el cambio. Hay algo que arrastra tanto a estos personajes como al guardaespaldas que protagoniza *El custodio*, o al hombre que intenta vivir una vida ajena en *El otro*, a ser siempre iguales a sí mismos. En un mundo de seres aislados no hay lugar para el heroísmo.

Más allá de la existencia de estas miradas fragmentarias y críticas, es necesario reconocer que durante el período subsisten con una repercusión de público significativa películas que pretenden dar cuenta de los cambios que se están produciendo en la sociedad desde una perspectiva que se ancla en la visión tradicional de la clase media. Directores como Adolfo Aristarain hacen cada vez más explícita su visión moralizante sobre la evolución de la sociedad argentina en filmes como *Lugares comunes* o *Roma*. Al mismo tiempo aparecen películas como las de Juan José Campanella (*El mismo amor, la misma lluvia*, *El hijo de la novia*, *Luna de Avellaneda*) donde personajes mucho más débiles o tolerantes que los de Aristarain reivindican tradiciones (el amor familiar o la solidaridad barrial) pese al reconocimiento de los cambios que se están produciendo en el país. Si bien esta tendencia sostiene la pretensión de expresar al conjunto de la sociedad —aunque en realidad sería más exacto hablar de la clase media en su totalidad—, sus protagonistas, al igual que los del NCA, no plantean iniciativas frente a una sociedad que cambia más allá de su voluntad ni ven posibilidades para una acción colectiva. Algunos, como los personajes de Aristarain, se refugian en el escepticismo, mientras que otros se mueven sólo en el ámbito familiar o la comunidad cercana como los antihéroes que Ricardo Darín encarna en los filmes de Campanella.

Frente a estos personajes y los de períodos anteriores, que parecen contener una clave para entender algún rasgo definitorio de los argentinos en general, los protagonistas del nuevo cine encuentran dificultades para asumir una identidad propia desde unas relaciones sociales inestables. Las representaciones que genera el nuevo cine definen un nuevo tipo de individuo que no construye su identidad en función de la pertenencia a una clase social o la nacionalidad argentina, ni organiza su actuación a partir de móviles colectivos y valores compartidos. En consecuencia no pueden ser la voz de ningún grupo que defina una estrategia común para pensar la sociedad en su conjunto. Se quiebra la posibilidad de asumir una tradición —otro de los temas recurrentes del momento es la incompreensión entre las diversas generaciones— y, por lo

tanto, 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. Perdida la oportunidad de construir una visión general de la sociedad a través de casos arquetípicos, el NCA logra credibilidad e influencia a partir de la creación de pequeños universos acotados e inestables. Lo que pierde en capacidad explicativa lo gana en posibilidades descriptivas frente a contextos que, tanto para los realizadores como para los espectadores, se presentan como novedosos e incomprensibles desde la perspectiva que hasta el momento había desarrollado la mayor parte del cine nacional. En la forma de presentar situaciones y definir personajes se sostiene buena parte del efecto de descripción efectiva de la sociedad. Un cine que no busca más que mostrar una de las múltiples variables de la realidad aparece frente a una parte del público contemporáneo como mucho más creíble que los intentos por interpretar la sociedad en su conjunto. Este nuevo tipo de realismo sólo trabaja con fragmentos que pueden ser disfrutados por una parte muy acotada del público. El NCA, tanto como reniega de una visión totalizadora, renuncia a una lectura masiva y unívoca como la de la narración clásica. Esta postura, que no busca una interpretación cerrada, alcanza gran fuerza polémica y se perfila como un cine de peso político. Surge así la paradoja por la que un grupo de cineastas que reniega de la acción colectiva plantea cuestiones fundamentales para pensar los cambios que se producen en la sociedad.

Las miradas documentalistas sobre la sociedad

Mientras en el campo ficcional la reconstrucción del pasado y la palabra abiertamente política tienen un lugar secundario, en el terreno de los documentales estas cuestiones ocupan un plano

destacado. Esta afirmación contundente ha sido planteada tanto por los realizadores como por los críticos, pero sería necesario matizarla de alguna manera. La producción documental argentina se ha multiplicado y diversificado mucho durante la última década. En ella se asumen posturas políticas diversas y muchas veces se encaran los mismos temas desde perspectivas contrapuestas. Establecer un mapa preciso de las tendencias y el modo de abordar estos problemas no resulta una cuestión sencilla, ni los resultados obtenidos pueden plantearse como definitivos.

Una amplia y diversificada producción suele asumir posturas polémicas sobre los problemas sociales que busca interpretar. En este sentido, su dimensión política resulta mucho más evidente. Como consecuencia de la actitud polémica aparecen trabajos que ocupan un lugar relevante dentro del debate social en torno a algunos temas. Tales son los casos de los documentales que tratan sobre la última dictadura militar y sus consecuencias traumáticas o los que trabajan con movimientos políticos de resistencia como los grupos piqueteros o las fábricas recuperadas por sus trabajadores. A través de una visión en serie de los documentales que abordan estos problemas, no sólo se puede reconstruir buena parte del debate en torno a ellos sino que se puede observar su influencia en la discusión. Más allá de la importancia que asume la política en las diversas variantes de la producción documental, resulta necesario precisar que sólo una parte de ella adopta una actitud militante ligada a una posición política que trasciende la lectura crítica de la sociedad y se relaciona con movimientos sociales o políticos.

Dentro de este universo complejo, que abarca desde filmes preparados para su exhibición en salas cinematográficas convencionales hasta videos realizados para el debate colectivo entre activistas sociales, las correspondencias entre las distintas variantes estilísticas y los temas abordados no son tan sencillas de establecer. Generalmente se definen dos grandes perspectivas en las diversas modalidades que asumen los documentales para abordar la realidad. Una es de tipo reflexivo: al mismo tiempo que interpreta un fenómeno social cuestiona el modo en que se lo representa y se conecta con algunas de las propuestas estéticas del

cine ficcional contemporáneo. En el otro extremo se ubican los trabajos que presentan algún conflicto social en la forma más directa y transparente posible. Entre estos dos polos puede ubicarse un sinnúmero de trabajos que adoptan total o parcialmente alguno de los rasgos que definen al campo de los documentales audiovisuales en la actualidad: diversas mezclas con la ficción, participación activa de los realizadores en los hechos que registran, utilización de entrevistas y testimonios como herramientas fundamentales y, en general, combinación de materiales de muy distinto origen y valoración social.

Atravesando las diversas modalidades aparecen temas que retoman cuestiones abordadas por el cine nacional durante los últimos veinticinco años. Una de ellas es la revisión del pasado argentino. Las múltiples crisis y transformaciones que atravesó nuestro país durante los últimos años reavivaron el interés por conocer y comprender la historia nacional. El redescubrimiento del pasado por lo general cuestiona las narrativas escolar y mediática que parecen construir la versión “oficial” de la historia. La revisión política del pasado abarca obras de muy diversa índole (libros, artículos periodísticos, programas televisivos) generalmente alejadas de la historiografía académica. En este contexto, los documentales que reconstruyen la historia contemporánea ocupan un lugar importante. La relación entre los medios audiovisuales y la visión que se construye del pasado no parece ser un fenómeno exclusivamente argentino. Historiadores y otros científicos sociales señalan que en las sociedades mediatizadas las memorias colectivas se articulan al compás de las representaciones generadas por el cine y la televisión. Dentro de este conjunto amplio pueden señalarse tres grandes vías: las biografías, la reconstrucción de acontecimientos particulares de la historia argentina y la discusión alrededor de la memoria sobre el pasado reciente.

Las biografías fílmicas ocupan un lugar importante dentro de la construcción de una memoria audiovisual desde la vuelta a la democracia. En un primer movimiento, para comprender las claves de la tragedia argentina se recuperaron figuras secundarias o circunstancias poco conocidas de perso-

najes importantes: Camila O’Gorman (*Camila*), Facundo Quiroga (*Facundo, la sombra del tigre*), Evita joven (*Evita, quien quiera oír que oiga*) o un momento de transición en la vida de José de San Martín (*El general y la fiebre*). Con la evolución de la crisis, el interés biográfico pasó a figuras marginales a través de cuyas vidas se puede leer el fracaso y la frustración de la sociedad: *Gatica el mono*, sobre el ascenso y la caída del campeón de box identificado con el peronismo, *Luca vive* y *Tango feroz*, acerca de personajes míticos del rock nacional, o *Flop*, que narra la historia del polifacético Florencio Parravicini. Frente a las miradas desesperanzadas de las ficciones, los documentales buscan personajes reconocidos que son exaltados más allá de sus derrotas. Un primer grupo de trabajos está conformado por el recuerdo de figuras ligadas a la militancia política revolucionaria, como *Tosco, grito de piedra*, *Che ¿muerte de la utopía?*, *Raymundo*, sobre el cineasta Raymundo Gleyzer, *Paco Urondo, la palabra justa*; o a la lucha contra la dictadura, como el extenso reportaje a *Jaime de Nevares: último viaje* o *Yo, sor Alice* sobre la monja desaparecida Alice Domon. La mirada elegíaca sobre héroes del pasado argentino alcanza su cota más alta en la película monumental realizada por Leonardo Favio *Perón, sinfonía de un sentimiento*. Pensado como homenaje a los cincuenta años del 17 de octubre de 1945, este film se demoró en su producción y no logró ser exhibido en salas cinematográficas, pero se difundió a través de la televisión y el video. En la forma en que *Perón...* circuló por Argentina se sintetiza el tipo de repercusión que estos documentales han tenido durante los últimos años. Más allá de la escasa audiencia en los cines –varios de los casos citados ni siquiera se estrenaron–, el peso que tomaron en la memoria social se relaciona con modos de exhibición no convencional.

Otra forma de interpretación del pasado reciente es la que plantean filmes y videos que encaran investigaciones sobre sucesos de la historia contemporánea argentina. En general, estos documentales comparten algunas características con trabajos de investigación periodísticos: combinan materiales de archivo de distinto tipo con testimonios o entrevistas a expertos, para indagar sobre episo-

dios relacionados con acontecimientos políticos de muy diversa índole. Sin embargo, se diferencian de los trabajos periodísticos por la profundidad del desarrollo y porque se alejan de cuestiones priorizadas por la agenda de actualidad. La escala de las producciones es muy diferente. Se extiende en un arco que va desde trabajos de alto costo como *Oro nazi en Argentina* hasta proyectos mucho más económicos como el que relata el rapto y desaparición de un grupo de estudiantes del secundario Carlos Pellegrini, *Flores de septiembre*. Además de las escalas, también varían los enfoques y los temas, que van desde episodios ligados con el peronismo en *Maten a Perón* (sobre los bombardeos a Plaza de Mayo en junio de 1955), *Los fusiladitos* (sobre la masacre de José León Suárez en 1956) o *Evita una tumba sin paz*, hasta el recuerdo de sucesos de la última dictadura en sus aspectos represivos (*Sol de noche*, *Flores de septiembre*, *Prohibido*) o en la guerra de Malvinas (*Hundan al Belgrano*, *Operación Algeciras*). En este contexto aparece una serie de documentales que realiza una lectura contemporánea de acontecimientos clave para la comprensión de la política nacional de la segunda mitad del siglo XX: *Los malditos caminos*, sobre la formación del cristianismo revolucionario, *Rebelión*, sobre el Cordobazo, *Trelew*, sobre la fuga y masacre de guerrilleros en 1972. Más allá de todas las diferencias estéticas y políticas evidentes, desde el punto de vista del análisis de las representaciones que construyen se observan algunas coincidencias. En todos los casos los documentales se presentan como investigaciones que, o bien rescatan episodios poco tratados en la historia argentina (*Oro nazi en Argentina*, *Operación Algeciras*) o bien cambian la perspectiva con que se recordó durante los primeros veinte años de la restauración democrática. Los dos tipos de documentales presentan cuestiones ignoradas o mal recordadas por los otros medios de comunicación. Sin embargo, mientras los primeros generan sus interpretaciones a partir de miradas anacrónicas con respecto a los hechos que evocan, en los segundos aparece un esfuerzo por comprender desde la actualidad una realidad política y social distante. En todos los casos la reconstrucción del pasado convoca tanto las imá-

genes que permiten reconocer con mayor facilidad los acontecimientos evocados como los recuerdos de aquellos que fueron afectados por los acontecimientos que se narran. Buena parte de su fiabilidad se sostiene sobre testimonios que transmiten las vivencias de los participantes.

En el marco de los procesos de revisión del pasado reciente —especialmente en la problemática ligada a la lucha armada de los setenta y la represión dictatorial—, los documentales ocupan un lugar significativo frente a otras formas de los lenguajes audiovisuales como el cine ficcional o la narrativa y la información televisivas. En paralelo con los procesos de investigación periodística y académica, la producción documental constituye uno de los espacios en los que la sociedad busca interpretar su tormentoso pasado. Incluso, la aparición de determinadas obras (*Montoneros una historia*, *Cazadores de utopías*, *Los rubios*) son hitos que marcan puntos de inflexión en la evolución de las formas en que la sociedad argentina procesa el pasado traumático de los últimos años. A diferencia de otros tipos de documentales que se presentan como expresiones aisladas, en el caso de los que trabajan sobre el pasado reciente se conforman series temáticas que van definiendo diversos diálogos. Pueden agruparse filmes que se ocupan de una revisión de la militancia en el peronismo revolucionario (*Montoneros una historia*, *Cazadores de utopías*, *El tiempo y la sangre*, *Papá Iván*, *Los rubios*, *M*), la guerrilla de izquierda (*Errepé*, *Los perros*, *Gaviotas blindadas*) o la problemática de los familiares de los desaparecidos (*(h)historias cotidianas*, *H.I.J.O.S.*, *el alma en dos*, *Papá Iván*, *Los rubios*, *M*). Siguiendo el desarrollo cronológico de algunas series se observa la evolución de los debates que se dan sobre los hechos documentados en parte de nuestra sociedad. En este terreno se manifiestan transformaciones que exceden el marco de los documentales y, a su vez, se generan posturas que participan activamente de la construcción de la memoria social. En este sentido, los documentales aparecen como un ámbito privilegiado para recoger testimonios y relatar las consecuencias de experiencias traumáticas. Este tipo de filmes permite incidir en la reconstrucción e interpretación de unos aconte-

tecimientos sumamente dolorosos, para los que no existen documentos visuales. A través de la combinación entre imágenes de archivo fácilmente reconocibles y el relato de la experiencia de los sobrevivientes y sus consecuencias traumáticas se logra un alto grado de verosimilitud. Así se consigue la reconstrucción de un pasado para el que nuestra sociedad no generó imágenes explícitas ni las tolera. Además de constituirse en un ámbito privilegiado para la conformación de distintas variantes de la memoria social, algunos filmes (*Los rubios*, *M*) adoptan posiciones reflexivas acerca de la validez de las reconstrucciones del pasado. Mientras los documentales trabajan sobre los conflictos que se generan entre los recuerdos personales y las manifestaciones de la memoria institucional, en ámbitos como el literario se enfrentan dos posiciones casi irreconciliables: los que niegan toda posibilidad de narrar la represión y los que adoptan una posición ingenua en la que los testimonios sobre las circunstancias traumáticas tienen un valor en sí mismos. La capacidad para trabajar sobre las experiencias personales buscando diversas formas para presentarlas implica algo más que una buena utilización de los lenguajes audiovisuales. El nivel de reflexión alcanzado y la variedad de posiciones son el resultado de la continuidad en el abordaje de un tema a lo largo de los años y la concreción de un diálogo implícito entre las obras de diferentes autores. Así, por ejemplo, en el caso de los filmes que se ocupan de la guerrilla peronista se producen varias discusiones al mismo tiempo. En un primer momento, se hacen públicas las distintas críticas a la política de la conducción montonera por parte de la generación que participó activamente de la lucha (*Montoneros una historia*, *Cazadores de utopías*, *El tiempo y la sangre*), que luego se contraponen con la visión de la generación de los hijos de los militantes desaparecidos (*Papá Iván*, *Los rubios*, *M*). En el ámbito de los documentales se manifiestan diversas variantes de una memoria social en debate permanente, lo que da lugar a las polémicas sobre problemas fundamentales para la reconstrucción del pasado reciente: las relaciones entre los recuerdos individuales y la memoria colectiva, la necesidad de establecer interpretaciones subjetivas del pasado y las

posibilidades de representar y transmitir las experiencias traumáticas. De este modo, las representaciones construidas por estos filmes adquieren un valor político considerable, ya que a través de ellos se generan o consolidan ejes que definen diversas modalidades de reconstrucción del pasado reciente. En términos generales, los documentales que trabajan sobre el pasado cumplen un rol activo en la construcción de identidades políticas y sociales, aunque no suelen adoptar posiciones militantes.

Al mismo tiempo que los documentales conforman un espacio para la reflexión sobre el pasado, se abre un camino para la descripción e interpretación de las crisis y las transformaciones sociales que sufre Argentina. El conjunto de trabajos que abordan esta problemática adopta posiciones que se presentan como explícitamente políticas. Sin embargo, no puede afirmarse que todos estos documentales constituyan un conjunto homogéneo. Plantean diversas modalidades de circulación (desde salas comerciales y festivales hasta debates en el marco de movimientos sociales), apelan a diferentes interlocutores (espectadores convencionales o grupos militantes) y definen distintas formas de asumir la palabra política que van desde una postura personal hasta la adscripción a un movimiento político. A diferencia de lo sucedido durante la década de 1980, en la que la polémica política ocupó un lugar reducido, a mediados de los noventa se amplió de manera notable la producción de documentales que presentan tanto una denuncia como una interpretación sobre la disolución del mundo del trabajo asociada con la marginalización y empobrecimiento. Junto con la multiplicación de los filmes y videos se da un proceso de diversificación de opciones.

En este contexto se produce la paradoja por la que aquellos realizadores que iniciaron la representación de la marginalidad y el empobrecimiento (Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, Alejandro Fernández Moujan) van derivando su producción hacia otros temas o construyendo una reflexión sobre las relaciones entre la política y el arte. Así, Alejandro Fernández Moujan pasa de las películas sobre la situación catastrófica en el Noreste (*Caminos en el Chaco* y *Las Palmas, Chaco*) a *Espejo para cuando*

me pruebe el smoking (en la que un artista plástico crea su obra a partir de restos de la represión del 19 y 20 de diciembre de 2001) y *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (donde a través de una instalación de Daniel Santoro se evoca el imaginario del primer peronismo). A su vez, Guarini y Céspedes, desde Cine Ojo, abren las propuestas temáticas y estéticas de los documentales filmando, produciendo y difundiendo obras de muy diversa índole: sobre la prensa popular (*Tinta roja*), las luchas por los derechos humanos (*H.I.J.O.S., el alma en dos, Jaime de Nevares: último viaje*) o la obra del director Edgardo Cozarinsky (*Meykinof*). En la tensión que se produce entre la politización de la mirada y la profesionalización del trabajo, los realizadores que desarrollaron su obra a lo largo de más de una década optaron por conservar su visión crítica al margen de una militancia política activa. En contraposición con este desplazamiento, luego de la crisis de 2001 un autor clave dentro del cine político argentino, Pino Solanas, vuelve al documental y filma su tríptico sobre las causas, consecuencias y posibles salidas de la crisis: *Memoria del saqueo, La dignidad de los nadies* y *Argentina latente*. La nueva variante de propuesta político-estética articula una posición social crítica con el respeto de algunas reglas del espectáculo. Son filmes que presentan los problemas sociales con una propuesta visual impactante que parece dirigirse más un público masivo que a una audiencia militante como la que Solanas buscaba en la época de Cine de Liberación. A diferencia de los realizadores de la generación siguiente, conserva una mirada global sobre la sociedad, por lo que su propuesta política se hace mucho más explícita. Sin embargo, ni esta politización de la mirada ni la participación activa de Solanas en proyectos políticos (fue diputado nacional y candidato a presidente) hacen que sus filmes puedan ser considerados militantes en los términos en que este concepto es considerado en la actualidad.

La tensión entre la tendencia a subordinar la producción al servicio de un proyecto social o partidario y las propuestas que buscan inscribirse en el terreno de la práctica profesional parece extenderse a las nuevas generaciones de documentalistas que se forman desde finales de la década de 1980 y hacen eclosión sobre

el fin de siglo. Dentro del marco de la producción contemporánea que registra las consecuencias de la crisis social y económica se detectan dos polos contrapuestos. Por un lado se encuentran los grupos y realizadores que presentan a las víctimas de la crisis y los nuevos luchadores sociales a audiencias amplias integrándose dentro de las reglas de la institución cinematográfica. Por otro están los colectivos que integran su producción al conjunto de las prácticas de movimientos sociales y partidos políticos. Entre quienes buscan retratar la crisis para audiencias amplias se recortan diversos temas y enfoques. Algunos realizadores trabajan sobre las nuevas formas de marginalidad social de un modo próximo a las versiones del NCA que construyen una mirada naturalista –se suelen incluir en esta tendencia participando de proyectos ficcionales– y proponen retratos sobre personajes que desde los márgenes hablan de la nueva situación social como en *Dársena Sur*, *La Libertad*, *Bonanza* o *Vida en Falcon*. Otras películas tematizan la crisis social. *Ciudad de María* narra la disolución del mundo del trabajo a partir de la transformación de San Nicolás de centro siderúrgico en santuario, *Fantasmas de la Patagonia* cuenta las consecuencias del cierre de los yacimientos de Sierra Grande. Otros documentales muestran la aparición de nuevas formas de lucha social: *Agua de fuego* presenta el primer movimiento piquetero en Cutral Co; *Matanza*, la cotidianidad de un movimiento piquetero del conurbano bonaerense. A su vez, se producen una serie de películas que muestran las nuevas modalidades laborales que surgen al calor de la crisis: *El tren blanco* sobre los cartoneros, *Fasinpat*, *fábrica sin patrón* y *Grisinópolis* sobre las empresas recuperadas, *Rerum Novarum* sobre los problemas de identidad de los obreros de una fábrica textil quebrada. En todos estos casos, los documentalistas retoman cuestiones definidas por la agenda mediática pero invierten la perspectiva desarrollada por la televisión. Como suelen afirmar en sus declaraciones, lo que buscan es girar la posición de la cámara y mostrar los sucesos desde el punto de vista de las víctimas, no desde el de las instituciones. En este sentido hay un trabajo emblemático: *La crisis causó dos nuevas muertes*, que reconstruye los asesinatos de los militantes piqueteros

Maximiliano Kosteki y Darío Santillán criticando el modo en que el grupo Clarín construyó la noticia. Si bien la mirada de estos documentales manifiesta simpatías claras por las víctimas de las transformaciones sociales, no deja de producirse como una visión externa del proceso. Se les da la voz a los luchadores, pero los que registran los acontecimientos no son los que están peleando. Tampoco el público prioritario parece estar constituido por los que son entrevistados. Al cumplir con algunas condiciones del espectáculo (desde la exhibición en salas comerciales y festivales hasta la búsqueda de estéticas que potencien el material obtenido), estos documentales perfilan un espectador proclive a las modalidades clásicas del cine: el placer de contemplar un aspecto del mundo y la disposición para conmoverse frente a las dificultades y los triunfos ajenos.

Los que se definen como parte de un cine político y militante se caracterizan por intentar romper esta actitud contemplativa frente a los problemas sociales. Su propuesta consiste en utilizar el poder de los lenguajes audiovisuales para interpretar y discutir los acontecimientos políticos y sociales. En este sentido, los documentalistas militantes definen un tipo de espectador que se contrapone con el público pasivo de las salas cinematográficas. Hacen un documental de militantes que se dirige básicamente a otros militantes. Por esta razón utilizan videos de distinto tipo como herramientas para el esclarecimiento y la discusión política. La principal función que se le atribuye al uso de los lenguajes audiovisuales en la lucha política es la contrainformación. Con este objetivo, desde 1988 se fueron creando grupos de realizadores independientes que reivindican la experiencia de un cine militante (Adoquín Video, Alavío, Cine Insurgente, Boedo Films, Primero de Mayo, Mascaró-Cine Americano, Ojo Obrero, Contraimagen) que anticiparon colectivos de realizadores como Indymedia Video, Adoc, Argentina Arde, Kino Nuestra Lucha. Desde comienzos de la década de 1990 crecen los documentalistas que denuncian las injusticias producto de los procesos de exclusión social y se ubican como memoria y registro del mundo de los nuevos luchadores sociales. Todos estos grupos se reivindican he-

rederos de la tradición del documental social argentino que se inicia con Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe y se prolonga en la politización setentista, especialmente en el grupo Cine de Base y la figura de Raymundo Gleyzer. La adscripción a esta línea de trabajo hace que se priorice la dimensión política de los documentales por sobre la reflexión estética. Las discusiones que se plantean entre grupos y realizadores se centran más en el modo de relación de los videastas con los movimientos sociales y con las instituciones oficiales como el INCAA que en torno a la representación de los problemas sociales. La intención generalizada es fundirse con los movimientos sociales, ser su “brazo fílmico”, parafraseando la expresión de Gleyzer en los setenta. En la medida en que los realizadores se ven como independientes de agrupaciones políticas priorizan el rescate de la dimensión personal y la evolución de las posturas de los luchadores. Cuando los grupos se inscriben en alguna línea partidaria centran sus esfuerzos en plantear formas organizativas y propuestas de transformación social a largo plazo. Un ejemplo de esto puede verse en los documentales que se ocupan del tema de las fábricas recuperadas. Los que son producidos por grupos ligados a partidos de izquierda (Ojo Obrero, Boedo Films, Kino Nuestra Lucha) interpretan la evolución de los procesos de apropiación de las empresas a la luz de una concepción basada en la lucha de clases como motor de la historia. Ven cómo los trabajadores combaten para lograr su subsistencia material pero, al mismo tiempo, plantean que esa lucha por satisfacer necesidades básicas implica una toma de conciencia por parte de los explotados. Por su parte, los grupos independientes se preocupan más por describir los procesos de toma de conciencia más allá de las posturas partidarias o de rescatar el valor del trabajo como forma de recuperación de la dignidad. Estas diferencias expresan más que distintas lecturas sobre una coyuntura. Hablan de un modo diferente de relación con el mundo representado a partir de una base común. En todos los casos se propone una identificación entre el documental y el mundo de los luchadores sociales. No constituye un hecho anecdótico que en una de las primeras exhibiciones públicas importantes de

este tipo de documentales se hayan presentado como cine piquetero. Más allá de la aceptación o el rechazo de este rótulo, la propuesta general consiste en inscribir la denuncia de los cineastas en el marco de las luchas sociales. En este sentido, los documentales abordan varias series temáticas, como las ligadas a los combates por los derechos humanos, la reivindicación de figuras y momentos históricos, el acompañamiento de las luchas de los movimientos sociales o el registro de los grandes alzamientos sociales y la represión estatal. En este contexto, lo que puede variar es el lugar desde donde se interpretan los acontecimientos. Algunos videos —*El rostro de la dignidad* del grupo Alavío es un ejemplo emblemático— buscan expresar los puntos de vista y las vivencias de los movimientos sociales borrando la figura de los realizadores del texto del documental. En otros trabajos, como la trilogía de Boedo Films sobre el conflicto de la fábrica Brukman (*Obreras sin patrón*, *Control obrero*, *La fábrica es nuestra*) se impone una línea política dentro de la discusión sobre las fábricas recuperadas, defendiendo la estatización con control obrero por sobre la gestión cooperativa. Pese a las distintas posiciones políticas y de interpretación del sentido de las luchas sociales se construye una única mirada que discute con la visión de los conflictos que postulan los medios masivos. A partir de allí se plantea un trabajo de difusión de lo silenciado y reivindicación de la resistencia social y la acción colectiva. La denuncia y la concientización no se dirigen a una audiencia masiva e indiferenciada sino que buscan entrar en contacto, a través de circuitos alternativos no comerciales, con asambleas, movimientos sociales, fábricas, centros culturales, grupos estudiantiles y foros de distinto tipo. Para la concepción del cine militante el documental sólo se completa y justifica a través de una modalidad de exhibición que quiebra con la pasividad de los espectadores mediáticos. La utilización de los documentales para la polémica y la convocatoria a la acción potencia una tendencia general del cine militante. Este tipo de cine no basa su eficacia en una capacidad persuasiva enfrentada con las interpretaciones de los medios masivos sino en la creación de identidades colectivas que permitan distinguir al grupo que proclama su línea a través del

documental de otros. La posición se sostiene sólo si los colectivos que los impulsan pueden diferenciarse y crecer a través de sus propuestas de transformación social.

Más allá de las posturas muchas veces contradictorias que definen el campo de los documentales a lo largo de los últimos años, se pueden señalar algunas coincidencias en relación con el modo en que se manifiestan algunos aspectos de la agenda política. Un primer elemento común es el modo en que los distintos estilos del documental abordan tanto los temas dedicados a la reconstrucción de la memoria social como a la descripción de la marginalidad y las diversas manifestaciones de la crisis. En todos los casos se plantea una toma de distancia con respecto a las representaciones de los medios masivos (especialmente la televisión, considerada por lo general como sensacionalista y dedicada más a conmover que a comprender las causas del fenómeno que se está presentando), y al énfasis puesto por los medios –aun en aquellos casos en los que se trabaja con investigaciones periodísticas de envergadura– en la presentación de casos extremos en los que se potencian en las desventuras de una persona los problemas de miles. Un caso arquetípico lo constituyen las historias generadas por Jorge Lanata alrededor de Barbarita, la niña tucumana que estuvo a punto de morir de inanición, y que circuló por diarios, revistas, noticieros y programas periodísticos, incluso en su video *Deuda*. La mayor parte de los documentales busca romper con las miradas que extreman la condición de alteridad de los marginados. Sin embargo, la tendencia general se encamina a compartir con el enfoque televisivo la necesidad de una mirada cercana de los acontecimientos, en la que se prioriza la transmisión de las experiencias personales por sobre la presentación de datos y situaciones fácilmente generalizables. Salvo excepciones (Solanas, algunos grupos militantes ligados a partidos políticos), no se construyen puntos de vista capaces de abarcar al conjunto de la sociedad y expresar la lógica de su funcionamiento. Aun en estos casos la utilización de entrevistas y la importancia que se le otorga a la descripción de la cotidianidad de luchadores y víctimas de

la marginalización contribuyen a valorar la transmisión de las subjetividades involucradas en los procesos sociales. En el marco del cuestionamiento de las imágenes hegemónicas generadas por otros medios de comunicación y de la búsqueda de miradas próximas a las experiencias personales se inscriben los límites de las representaciones ligadas a los temas relacionados con el discurso político. Por un lado, las representaciones de los documentales polemizan con algún aspecto del sentido común mediático y potencian de esta manera su dimensión política. Por otro, centran el debate alrededor de situaciones específicas y recortan su enfoque sobre un problema en particular abandonando las propuestas de análisis del funcionamiento del conjunto de la sociedad tal como hacía el cine político de las décadas de 1960 y 1970. La pérdida de la escala general posibilita la ampliación de los abordajes de los problemas sociales y permite la multiplicación de miradas fragmentarias.

Si se consideran las visiones creadas por el cine en su conjunto sobre los problemas sociales a partir de mediados de los noventa, se pueden ver algunas cuestiones relevantes que parecen fundamentar el nuevo auge que logra la producción nacional. En principio, es necesario señalar que tanto en la ficción como en los documentales se genera una mirada que se puede definir como “documentalizante”. Es decir que se basa en una perspectiva que borra los límites entre la ficción y el registro documental para plantear una interpretación de hechos que narran y parecen extraer de la realidad social. Frente a las representaciones estereotipadas que parecían dominar las décadas anteriores y se apoyaban en una tradición fílmica extensa, las nuevas corrientes buscan, de maneras muy distintas e incluso contradictorias, retratar de una forma diferente las transformaciones que se producen en la sociedad. Para ello, en lugar de basarse en grandes consideraciones sobre la existencia o la necesidad de valores y pautas que involucren a toda la sociedad, se generan miradas sobre aspectos puntuales que parecen expresar los cambios —en general negativos— que se están produciendo en Argentina. Se pasa de una visión alegórica que

narra una problemática general a miradas muy recortadas sobre cuestiones específicas que tienen un valor descriptivo muy fuerte. De esta manera aparece una nueva variante del realismo que se sostiene más sobre la exhibición de diferencias que sobre generalizaciones explícitas. Más que presentarse como una respuesta a la clásica pregunta ¿cómo somos los argentinos?, se busca cuestionar el modo en que nos vemos a través de una descripción de alguna de las múltiples capas que conforman la realidad.

¿Qué cambió y qué permaneció en veinticinco años?

Luego de este recorrido –sólo uno de los posibles– en el que detallamos algunos de los modos en que se han relacionado el cine y la democracia durante los últimos veinticinco años, quedan pendientes las respuestas a las preguntas que esbozamos en la presentación: ¿cuáles han sido las transformaciones más significativas a lo largo de este ciclo?, ¿existen algunos puntos de contacto entre el cine de 1983 y el de 2008 que permitan determinar alguna continuidad en el cine argentino en democracia? Para aventurar una interpretación sobre estos problemas, que están en la base de la búsqueda de una identidad –o unas identidades– para el cine nacional, conviene volver sobre algunas de las cuestiones que vimos hasta ahora y tratar de integrarlas. Es decir, ver cómo se articulan las políticas estatales para los medios de comunicación y los cambios tecnológicos, las diferentes propuestas estéticas que le otorgan un lugar al cine y los modos de representar el pasado y el presente de los problemas de la sociedad.

Con respecto al rol del Estado en el fomento o la desatención de la producción cinematográfica, aunque se sostuvieron dos regímenes legales diferentes y en algunos momentos de crisis económica hubo dificultades para su cumplimiento, vale la pena remarcar una continuidad: el cine argentino sólo puede existir porque se desarrolla una política estatal de fomento. En realidad resulta necesario precisar que ninguna cinematografía en el mundo puede subsistir sin el financiamiento oficial, excepto la producción que tiene su sede en Hollywood y recibe otro tipo de apoyos del gobierno norteamericano. El sostén financiero estatal es una condición necesaria pero no suficiente para el desarrollo de un cine nacional. Teóricamente, desde hace más de cincuenta años Argentina cuenta con un organismo estatal que se ocupa de impulsar esta labor de sostenimiento. Sin embargo, las diferentes políticas implementadas, junto con la situación inestable de la cine-

matografía y los problemas económicos del país, llevaron en más de una oportunidad al cine argentino a una situación agónica.

Sin embargo, la salida de la última crisis, a fines de la década de 1990, se distingue de las que venían produciéndose desde los años cincuenta. La vuelta a una producción estable por primera vez en muchos años terminó alcanzando niveles cuantitativos mayores que los del período anterior de bonanza y se sostuvo pese a que el país vivió la peor debacle económica de su historia. Sería tranquilizador poder afirmar que este crecimiento sostenido es producto de una política pensada y definida por un acuerdo entre el Estado y los distintos sectores involucrados en la producción cinematográfica, que se define por una planificación general a mediano plazo. Sin embargo, esto no es lo que ha sucedido. Es necesario reconocer que uno de los hechos que posibilitaron el último resurgimiento del cine argentino, la Ley 24.337 de 1994, fue producto de un compromiso amplio entre la mayor parte de los sectores relacionados con la “industria cinematográfica”, que actuaron en común para lograr su aprobación. Pero, más allá de este acuerdo, que posibilitó la subsistencia del cine nacional, ninguno de los sectores intervinientes logró imponer su punto de vista y regular totalmente a su favor una política que le permitiera anular en forma definitiva a sus rivales. Ni los productores “industriales” lograron hacer desaparecer a los “independientes”, ni los que propugnan un cine sostenido únicamente en valores estéticos pudieron hacer que el Estado se desentendiera de los problemas que se inscriben en el ámbito del puro entretenimiento. En los hechos parece que a lo largo de las últimas décadas la política de fomento de la cinematografía –más allá de muchas arbitrariedades y favoritismos– está definida por el peso que puede lograr un sector en un momento dado. Así, por ejemplo, una parte de los sectores que trabajan en el campo del documental logra en 2007, por primera vez en su historia, un régimen propio de evaluación en el INCAA, más por el nivel que adquiere su producción, sus formas de financiación y exhibición propias –además de su capacidad de *lobby*– que por la decisión

de algún funcionario. En términos generales puede afirmarse que junto con el mantenimiento del fomento estatal ha existido una continuidad en la disputa por los beneficios del apoyo oficial sin que, hasta el momento, ningún sector haya logrado imponer una fórmula exclusiva para el cine argentino.

En el ámbito de las políticas públicas para los medios de comunicación se han multiplicado durante los últimos años innovaciones tecnológicas que produjeron transformaciones notables. En 1983 existía un sistema en el que la televisión abierta controlada por el Estado y la cinematografía sostenida y regulada por el INC eran los únicos componentes. Las dos partes del sistema de los espectáculos audiovisuales vivían desarticuladas entre sí. Actualmente la televisión por cable y satélite, las tecnologías de reproducción hogareña (video, DVD) e Internet relegan la exhibición en salas cinematográficas a una de las posibilidades que tiene el público para ver una película. Ni siquiera es la que genera mayores ingresos al régimen de fomento y a los productores. En este nuevo contexto, producto de más de una década de cambios tecnológicos, legales y económicos, el espectáculo cinematográfico pierde el lugar central y la independencia que le permitía convocar a públicos masivos y más o menos homogéneos. En Argentina, como en todo el mundo, el cine se integra dentro del conjunto de los medios audiovisuales. Antes de la década de 1990 existía un régimen en que una producción de escala mediana diferenciaba los productos de la televisión estatal de las iniciativas cinematográficas privadas. Tras los cambios, se produjo una diversificación de la producción basada en la irrupción de los conglomerados multimedia en la producción cinematográfica de mayor envergadura, la consolidación de muy distintas fuentes de financiación internacional y el abaratamiento de los costos por la renovación tecnológica. A través de diferentes vías, el tipo de producción se va diversificando y va logrando formas de integración con otros medios y nuevas formas de exhibición. Aunque se amplían las posibilidades para acceder a diferentes tipos de público, se termina por consolidar una fragmentación de las audiencias que no es exclusiva del terreno cinematográfico.

Así, nos hemos desplazado de un modelo de producción masiva de escala nacional a una fragmentación que puede conectar elementos de la producción local con determinadas clases de público en el plano internacional. A través de un trayecto de veinticinco años, se pasa de la posibilidad de imaginar un público masivo con intereses comunes –más allá de las diferencias estilísticas que lo puedan convocar– a la constatación de la existencia de una variedad de audiencias desconectadas y muchas veces contrapuestas entre sí. Quizás el elemento más fuerte de la crisis que vivió el cine argentino desde fines de los ochenta hasta mediados de los noventa fue el intento por seguir pensándose como un espectáculo de convocatoria universal en un momento en que el modo de ver y entender el cine estaba cambiando. También puede pensarse que un factor fundamental para el suceso del NCA fue la constitución de una audiencia específica para los filmes que ofrecía. Una novedad que implica esta diferenciación entre tipos de público es que algunas expresiones cinematográficas subsisten no sólo porque logran un espacio propio dentro del mercado local, sino porque también se conectan con pequeños núcleos de espectadores en diversas partes del mundo. Si bien la constitución de audiencias específicas tiene la virtud de potenciar la diversidad, genera un problema que se produce cuando un determinado tipo de cine queda demasiado imbricado con un público en particular. Tal es el caso del cine militante o el documental político, que se potenciaron en el marco de la crisis de las políticas neoliberales y no encontraron la manera de recuperar interés a partir de un relativo mejoramiento social. En definitiva, parecería que ya no se puede soñar con una audiencia masiva frente a la que plantear “los grandes problemas nacionales”, porque ya no existe un modelo de espectador cinematográfico único. La nueva situación tiene la ventaja de sostener una diversidad de perspectivas, pero desde un punto de vista político genera un inconveniente serio. Si se produce algún tipo de debate a partir del cine, muchas veces éste queda restringido a un sector acotado. Tal es, por ejemplo, el caso de los documentales dedicados a la reconstrucción del pasado reciente que tienen una influencia reconocida dentro de los debates

sobre la construcción de la memoria social pero no alcanzan igual repercusión en otros tipos de público.

En el plano de lo que definimos como políticas estéticas, críticos y teóricos suelen resaltar las diferencias existentes entre el “viejo” cine que aún tiene manifestaciones contemporáneas y un “nuevo” cine que rompió para bien o para mal con todas sus convenciones. Es decir que se reconoce con amplitud la contraposición entre un cine testimonial que cree en la coincidencia entre una moral y una estética que permiten interpretar los problemas de nuestra sociedad definiendo los rasgos de la “argentinidad”, y otro tipo de cine que busca documentar aspectos parciales de la vida social sin poder ofrecer grandes explicaciones generales. Sin embargo, vale la pena insistir sobre un par de cuestiones que problematizan esta oposición tan tajante. En primera instancia, hay que pensar que los límites entre los distintos modelos cinematográficos son en los hechos más blandos de lo que se teoriza. Una segunda cuestión es que en todo momento coexisten posturas que van más allá de las dominantes que participan del debate. Finalmente, vale la pena observar que, pese a las diferencias, existen dos elementos comunes en los dos modelos: la reivindicación del realismo y la figura del director como intérprete de problemas sociales.

La continuidad de la perspectiva realista puede verse en la persistencia de temáticas a lo largo de todo el período: la interpretación de los hechos traumáticos del pasado, la verificación de la existencia de diversas formas de marginalidad social y la constatación del peso que tienen las transformaciones sociales en la vida de los individuos. La aspiración al realismo de la mayor parte de la cinematografía puede entenderse también a través del modo en que los diversos estilos personales y de época intentan retratar la sociedad argentina. En este sentido, el realismo cinematográfico difiere de otro tipo de manifestaciones que pretenden representar el mundo en el que vivimos. Por un lado, se diferencia del discurso informativo sobre el que muchas veces construye su agenda. Mientras éste busca interpretar los sucesos que muestra en función de su inscripción en la actualidad, el realismo como forma artística busca explicar la realidad dentro de un marco más

amplio que le permita hablar de algún aspecto del funcionamiento general de la sociedad. El cine recupera una parte de la potencialidad del realismo para explicar acontecimientos que dan cuenta del funcionamiento de la sociedad que le es negada en otros campos del arte del siglo XX. En la literatura y las artes plásticas se rechaza esta perspectiva por pretender construir un espejo imposible o falso de la realidad. En este contexto, el cine nacional de los últimos veinticinco años sostiene una perspectiva que construye un tipo de filmes que se hacen verosímiles en función de su coincidencia con un referente social que es mostrado de manera más o menos directa. Pero, por suerte, no existe una única forma de mostrar lo que está pasando en el mundo. En los hechos, todas las formas de realismo están mediadas por una serie de convenciones que sirven de filtro y a la vez posibilitan la interpretación de la realidad representada. El “viejo” cine apela a un realismo tensionado entre el valor testimonial y un costumbrismo que no hacen otra cosa sostener arquetipos, temas y perspectivas contruidos por una tradición mediática en decadencia prolongada en la ficción televisiva. Si tiene algún mérito el “nuevo” cine es romper con estas formas de representación congeladas en los medios y mediante distintas estrategias presentar perspectivas que tratan de describir las transformaciones de la sociedad de una manera original. A través de la inclusión de fenómenos ignorados por los medios masivos, la variación de la perspectiva con que se exhiben otros y el cuestionamiento de los estereotipos poco creíbles, los nuevos cines buscan exhibir la realidad de una manera convincente. En síntesis, un factor que diferencia ambas formas de realismo es que mientras que el intento testimonial prolonga las representaciones contruidas por los otros medios, buena parte del cine contemporáneo se construye sobre su impugnación. Sin embargo, más allá de la toma de distancia que el NCA o el documentalismo hacen del discurso televisivo, hay que reconocer que comparten con él una serie de rasgos que posibilitan su aceptación por el público: el ablandamiento de los límites entre la ficción y la no ficción, un juego con los géneros canónicos de los lenguajes audiovisuales,

el interés por la escala individual y un énfasis por los sentimientos y sensaciones de los personajes.

El otro aspecto que se mantiene constante en la cinematografía de veinticinco años de democracia es el lugar que se le confiere al director/autor como intérprete de la realidad. Aquellos realizadores que aspiran a trascender el simple entretenimiento validan su versión del realismo –incluso el quiebre de sus normas en los pocos casos en los que esto se produce– en función de su capacidad para representar y dar un sentido a la realidad en que se mueven. Con los años fueron cambiando los modos en que se proponían estas interpretaciones. El cine testimonial pretendía dirigirse a un público masivo e indiferenciado desde la seguridad que otorgaba compartir creencias y valores comunes. Las formas contemporáneas del cine no pueden hablar desde ninguna certeza ni establecer causas últimas basadas en una concepción del funcionamiento de la sociedad. Más bien logran documentar en profundidad aspectos parciales, pequeños momentos de una realidad compleja y cambiante. Estas propuestas interpretativas generan dos formas de participación y de repercusión en el debate público. Mientras el cine tradicional se ubicaba por encima de la sociedad y hablaba en nombre de su parte biempensante afirmando cuestiones difíciles de refutar, el cine contemporáneo desarrolla su participación en el debate de una forma mucho más acotada: no se dirige a toda la sociedad ni pretende hablar en nombre de nadie. Pero dentro de determinadas áreas, como la construcción de la memoria social o la descripción de las nuevas formas de sociabilidad, logra un eco que excede la mera representación. Algunas de sus manifestaciones potencian debates circunscriptos a los ámbitos donde circulan, aunque sin una repercusión masiva como la que lograron algunas películas del “viejo cine”.

Buena parte de las transformaciones que se produjeron dentro del cine argentino de los últimos veinticinco años no son exclusivas de nuestro país. El redimensionamiento de las escalas de producción, la tendencia a la fragmentación de las audiencias y la pérdida de la centralidad dentro de un sistema de medios cada vez más complejo son cuestiones que se repiten en todos los paí-

ses que mantienen una cinematografía propia. Vivimos en un mundo en que las formas artísticas y del entretenimiento tienden a diversas modalidades de transnacionalización. Más allá del reconocimiento de este contexto común es necesario recordar dos asuntos para comprender la especificidad del caso argentino. El primero es que no todos los países del mundo tienen una cinematografía estable que desarrolla una producción constante. En este sentido vale la pena recordar que varios funcionarios oficiales de peso durante la década de 1990 cuestionaron la necesidad de un cine nacional. Por lo tanto, la existencia de una cinematografía propia no es un hecho natural, ni está universalmente apoyada. La segunda cuestión para tener en cuenta es que la existencia de una legislación que favorece la producción local no garantiza necesariamente el desarrollo de una cinematografía sólida. Para que se pueda producir un cine nacional con identidad propia deben concurrir otros factores, como la creación de una corriente de público y la aparición de un conjunto más o menos amplio de realizadores, técnicos y actores que permitan sostener una producción que en estos momentos requiere un grado mayor de diversidad que hace veinticinco años. A fines de la década de 1990 el cine argentino logró concretar estas condiciones y salir del peor estancamiento de su historia. La necesidad de sostener una producción múltiple y variada, aunque pueda parecer paradójal, es una consecuencia de la pérdida de centralidad del cine frente a la televisión en el terreno del espectáculo y el entretenimiento. La gama de ofertas que las distintas formas de circulación de los lenguajes audiovisuales tienen en la actualidad reduce el papel del cine —sobre todo si no se puede manejar producción de una escala gigantesca como la de Hollywood— a una vía más dentro de un mundo saturado de imágenes de muy distinto tipo y origen. Esta nueva situación de multiplicidad y dispersión ha generado distintas clases de espectadores con un interés parcial por algunos de los aspectos de la multiplicidad de ofertas de los lenguajes audiovisuales. Las nuevas generaciones intuyeron las dificultades, cuando no la imposibilidad, de mantener una producción que se dirigiera a una audiencia masiva, popular y centrada en las salas

cinematográficas. Entonces, la apuesta fue dirigirse a alguno de los públicos posibles e intentar una relación sin basarse en los valores estéticos definidos por la forma de los lenguajes audiovisuales de mayor convocatoria, la televisión. La opción elegida permitió una amplia libertad creativa y de experimentación que se concretó en una renovación estética que logró una nueva aceptación para el cine. Sin embargo, esta propuesta, que permitió la subsistencia y el crecimiento cinematográfico durante los últimos años, tiene su costo político. La nueva forma de lograr repercusión del cine permite que éste vuelva a ocupar una posición en el debate político, pero de un modo diferente. Aunque en muchos casos se generan líneas polémicas significativas a partir de filmes, los ámbitos del debate se reducen al tipo de público que prefiguran los estilos utilizados. Sólo algunos casos logran repercusión con una amplitud de audiencia comparable con la televisiva, pero la mayoría de la producción que influye en el debate público participa en un marco acotado. La tendencia al aislamiento parece inevitable dentro de una producción fragmentada. La fragmentación también influye en la ausencia de una discusión efectiva entre las distintas propuestas estéticas que existen. No es que no se realicen polémicas en el momento actual. Así, por ejemplo, se discute la vigencia o la muerte del NCA, o el cine militante plantea de manera explícita las políticas a tomar en relación con el Estado, los movimientos sociales y los partidos. Si existe algún grado de disputa entre las distintas propuestas estéticas, ésta se reduce a quién debe recibir mayor apoyo del INCAA. En estos casos, más que debatirse las posibilidades y especificarse un proyecto estético se produce un intercambio de acusaciones que plantean a la posición propia como el verdadero —y en muchos casos único— camino para el cine. Así, para definir una cuestión económica importante se apela a argumentos de tipo moral y fundamentos estéticos difusos. Esta polémica revive una de las peores tradiciones del cine argentino: la presión de todos los sectores por lograr una porción mayor del financiamiento estatal y la imposibilidad de recortar una propuesta estética propia y posicionada frente a las de los demás. El pedido de intercambio y negociación

entre los distintos proyectos que reemplace a la serie de monólogos yuxtapuestos es, más que una esperanza de diálogo democrático, una exigencia, ya que el presente ciclo favorable para el cine argentino se mueve dentro de límites estrechos. Tener conciencia de la necesidad de la coexistencia de diferentes propuestas permitiría la conformación de una cinematografía argentina basada, como pocas veces sucedió, en la diversidad. La coyuntura actual del ámbito de los medios audiovisuales ofrece esta posibilidad a los países que no pueden sostener una producción en condiciones de competir con las ofertas de las multinacionales del entretenimiento. Sólo reconociendo y aprovechando la diversidad podrá hablarse de una identidad –tal vez de identidades– del cine argentino que permita sostener una cinematografía sólida y que se prolongue en el tiempo.

Bibliografía

- AAVV (2002) “Dossier: Nuevo cine argentino”, *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, N° 6.
- AAVV (2005) “El documental en primera persona”, *Punto de vista*, N° 82.
- Aguilar, Gonzalo (2006) “Los precarios órdenes del azar”, *Milpalabras*, N° 1.
- (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Km 111 y Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2002) “Cine argentino. Cuando todo es margen”, *Pensamiento de los confines*, N° 11.
- (2003) “Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, *Revista Iberoamericana*, N° 202.
- (2005) “Escenas de post-memoria”, *Pensamiento de los confines*, N° 16.
- Apra, Gustavo (1998) “Periodizaciones en las historias de los lenguajes audiovisuales argentinos: cine, televisión y video”, en *4tas. Jornadas de Investigadores del Área Cultura del Instituto Gino Germani*, Buenos Aires, UBA.
- (2006) “Documentales y noticieros televisivos como formas de construcción de la memoria social”, ponencia presentada en las *Primeras Jornadas de Reflexión Audiovisual*, Bernal, UNQ.
- (2006) “Documentales audiovisuales, estilos y cambios tecnológicos”, ponencia presentada en las *X Jornadas de Investigadores en Comunicación*, San Juan, UNSJ y Red de Investigadores en Comunicación.
- Becerra, Martín y Guillermo Mastrini (2006) *Periodistas y magnates. Estructura y concentración de medios en las industrias culturales*, Buenos Aires, Prometeo.
- Beceyro, Raúl y otros (2000) “Estética del cine, nuevos realismos, representación (Debate sobre el nuevo cine argentino)”, *Punto de vista*, N° 67.

- Bernárdez, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf (ed.) (2002) *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka.
- Bernini, Emilio (2001) “La vía política del cine argentino”, *Kilómetro 111*, N° 2.
- (2003) “Un proyecto inconcluso (Aspectos del cine argentino contemporáneo)”, *Kilómetro 111*, N° 4.
- (2004) “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos filmes argentinos recientes”, *Kilómetro 111*, N° 5.
- Blanco, Daniela y Carlos Germano (2005) *20 año de medios & democracia en la Argentina*, Buenos Aires, La Crujía.
- Bustos, Gabriela (2006) *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*, Buenos Aires, CCEBA y La Crujía.
- Campero, Agustín (2006) “Como una flecha al acecho de su blanco”, *El amante*, N° 175.
- Carlón, Mario (2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía.
- Correas, Carlos (1998) “Tres filmes argentinos”, *El ojo mocho*, N° 12/13.
- Coscia, Jorge (2005) *Del estallido a la esperanza. Reflexiones sobre cine, cultura y peronismo*, Buenos Aires, Corregidor.
- Cremonte, Juan Pablo (2007) “El efecto documentalizante en el nuevo cine argentino”, ponencia presentada en la *VI Bienal Iberoamericana de Comunicación*, Córdoba, UNC.
- Daney, Serge (1998) *Perseverancia*, Buenos Aires, El Amante y Tatanka.
- De la Puente, Maximiliano y Pablo Russo (2007) *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*, Buenos Aires, Tierra del Sur.
- Deleuze, Gilles (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós.
- España, Claudio (comp.) (1994) *Cine argentino en democracia. 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Farhi, Andrés (2005) *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino 1983-1994*, Buenos Aires, Los libros del Rojas.
- Filipelli, Rafael (1996) “Adiós (al cine) a la voluntad de forma”, *Punto de vista*, N° 56.

- Getino, Octavio (2005) *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, CICCUS.
- (2007) *Cine iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*, Buenos Aires, INCAA-CICCUS.
- Kohan, Martín (2004) “La apariencia celebrada”, *Punto de vista*, N° 78.
- Krieger, Clara (dir.) (2003) *Páginas de cine*, Buenos Aires, Archivo General de la Nación.
- Macón, Cecilia (2004) “Los rubios o el trauma como presencia”, *Punto de vista*, N° 80.
- Margulis, Paola (2007) “La representación cinematográfica de las masas en Argentina durante la transición a la democracia (1982-1986)”, ponencia presentada en la *VI Bienal Iberoamericana de Comunicación*, Córdoba, UNC.
- Moore, María José y Wolkiwicz (ed.) (2007) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino*, Buenos Aires, Librería.
- Moriconi, Lorena (2005) “Memoria y testimonios. Tensiones y tendencias del documental argentino”, en *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.
- Mundo, Daniel (2006) “Apuestas políticas del nuevo cine argentino”, en *Pasatiempos. Lecturas políticas de la contemporaneidad argentina*, Buenos Aires, Prometeo.
- Noriega, Gustavo (2005) “Cine argentino a diez años de historias breves”, *El amante*, N° 158.
- (2005) “El retorno de lo real”, *El amante* N° 123.
- Oubiña, David (2003) “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”, *Punto de vista*, N° 76.
- Palacio, Manuel y Santos Zunzunegui (1995) *El cine en la era de lo audiovisual, Historia General del Cine*, Vol. XII, Madrid, Cátedra.
- Peña, Fernando (2003) *Generación 60/90*, Buenos Aires, Fundación Eduardo Constantini.
- Remedi, Claudio (2003) “La cámara en el frente. Los últimos dos años del cine documental en la Argentina”, en www.boedofilms.com.ar

- Raffo Julio (1998) *La película cinematográfica y el video. Régimen legal*, Buenos Aires, Abeledo Perrot.
- Rovito, Pablo y Julio Raffo (2003) “El mercado y la política cinematográficos”, en AAVV, *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*, Buenos Aires, CICCUS.
- Sartora, Josefina y Silvina Rival (ed) (2007) *Imágenes de lo real*, Buenos Aires, Librería.
- Satarain, Mónica (comp) (2004) *Plano secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*, Buenos Aires, Signis y La Crujía.
- Scharzwök, Silvia (2001) “Los no realistas”, *El amante* N° 115.
- Sel, Susana (comp) (2007) *Cine y fotografía como intervención política*, Buenos Aires, UBACyT, Fondo de Cultura, Museo del Cine Pablo Ducros Hicken y Prometeo.
- Steimberg, Oscar y Oscar Traversa (1996) *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel.
- Tassara, Mabel (2001) *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires, Atuel.
- (2003) “Las periodizaciones del cine” en *Figuraciones 1/2*, Buenos Aires, Asunto Impreso e IUNA.
- Triquell, Ximena (2006) “Proyectar la historia: testimonio, denuncia y memoria en el cine argentino posdictadura”, *De signis*, N° 10, Barcelona, Gedisa y Federación Latinoamericana de Semiótica.
- (2007) “¿Un nuevo objeto/sujeto del cine de denuncia?: La aparición de la clase media en el Cine Argentino después del 2001”, ponencia presentada en la *VI Bienal Iberoamericana de Comunicación*, Córdoba, UNC.
- Yoel, Gerado (comp.) (2002) *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Ediciones del Rojas.
- (comp.) (2004) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial.
- Zarowsky, Mariano (2004) “El ‘documental piquetero’: en torno a las modalidades de representación e intervención audiovisual”, en Vinelli, Natalia y Carlos Esperón Rodríguez (comp.), *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires, Peña Lillo y Continente.

Filmografía

- 76-89-03 (Cristian Bernard y Flavio Nardini: 1999)
Agua de fuego (Candela Galantini, Sandra Godoy y Claudio Remedi: 2001)
Amigomío (Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa: 1994)
Animalada (Sergio Bizzio: 2000)
Argentina latente (Fernando Solanas: 2006)
Asesinato en Senado de la Nación (Juan José Jusid: 1984)
Bairoletto (Atilio Polverini: 1985)
Bajo otro sol (Francisco D'Intino: 1988)
Balnearios (Mariano Llinás: 2002)
Banderas de humo (Alejandro Fernández Moujan: 1989)
Boda secreta (Alejandro Agresti: 1988)
Bolivia (Adrián Caetano: 2001)
Bonanza (En vías de extinción) (Ulises Rossell: 2001)
Brigada en acción, (Palito Ortega: 1977)
Buena Vida Delivery (Leonardo Di Cesare: 2004)
Buenos Aires, crónicas villeras (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes: 1986)
Caballos salvajes (Marcelo Piñeyro: 1995)
Caja negra (Luis Ortega: 2001)
Cama adentro (Jorge Gaggero: 2004)
Camila (María Luisa Bemberg: 1984)
Caminos del Chaco (Alejandro Fernández Moujan: 1998)
Cazadores de utopías (David Blaustein: 1995)
Chamuyando (Raúl Perrone: 1993)
Che ¿muerte de la utopía? (Fernando Birri: 1999)
Cien veces no debo (Alejandro Doria: 1990)
Cipayos, la tercera invasión (Jorge Coscia: 1989)
Ciudad de María (Enrique Bellande: 2003)
Ciudad oculta (Osvaldo Andéchaga: 1989)
Contar hasta diez (Oscar Barney Finn: 1984)
Control obrero (Grupo Boedo: 2002)
Crónica de una fuga (Adrián Caetano: 2006)
Darse cuenta (Alejandro Doria: 1984)
Dársena Sur (Pablo Reyero: 1997)
Después de la tormenta (Tristán Bauer: 1991)
Deuda (Jorge Lanata y Andrés Schaer: 2004)
Diablo, familia y propiedad (Fernando Krichmar: 1999)

- DNI (La otra historia)* (Luis Brunati: 1989)
Dos locos en el aire (Palito Ortega: 1976)
El amor es una mujer gorda (Alejandro Agresti: 1987)
El asadito (Gustavo Postiglione: 1999)
El bonaerense (Pablo Trapero: 2002)
El caso María Soledad (Héctor Olivera: 1993)
El custodio (Rodrigo Moreno: 2006)
El descanso (Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tambornino: 2001)
El desquite (Juan Carlos Desanzo: 1993)
El exilio de Gardel (Fernando Solanas: 1986)
El general y la fiebre (Jorge Coscia: 1992)
El hijo de la novia (Juan José Campanella: 2001)
El lado oscuro del corazón (Eliseo Subiela: 1992)
El mismo amor la misma lluvia (Juan José Campanella: 1999)
El otro (Ariel Rotter: 2007)
El perro (Carlos Sorin: 2004)
El rigor del destino (Gerardo Vallejo: 1985)
El rostro de la dignidad (Grupo Alavío: 2002)
El tiempo y la sangre (Alejandra Almirón: 2004)
El tren blanco (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García: 2003)
El verso (Santiago Oves: 1995)
El viaje (Fernando Solanas: 1990)
En nombre del hijo (Jorge Polaco: 1987)
En retirada (Juan Carlos Desanzo: 1983)
Errepé (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús: 2004)
Espejo para cuando me pruebe el smoking (Alejandro Fernández Moujan: 2005)
Esperando la carroza (Alejandro Doria: 1985)
Evita una tumba sin paz (Tristán Bauer: 1997)
Evita, quien quiera oír que oiga (Eduardo Mignogna: 1983)
Extraño (Santiago Loza: 2003)
Facundo, la sombra del tigre (Nicolás Sarquis: 1994)
Fasinpat, fábrica sin patrón (Daniele Incalcaterra: 2004)
Flop (Eduardo Mignogna: 1990)
Flores de septiembre (Pablo Osores, Roberto Testa y Nicolás Wainszelbaum: 2003)
Garage Olimpo (Marcos Bechis: 1999)
Gatica el mono (Leonardo Favio: 1993)
Gaviotas blindadas (A. Getino, L. Lagar, M. Simoncini, O. Neri y S. Vázquez: 2006)
Géminis (Albertina Carri: 2005)
Gerónima (Raúl Tosso: 1986)

- Grissinopoli* (Darío Doria: 2004)
- H.I.J.O.S., el alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes: 2002)
- Habeas corpus* (Jorge Acha: 1986)
- Hay unos tipos abajo* (Rafael Fillipelli y Emilio Alfaro: 1985)
- Hermanas* (Julia Solomonoff: 2005)
- (h)historias cotidianas* (Andrés Habegger: 2000)
- Historias de amores semanales* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini: 1993)
- Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela: 1988)
- Hombres de barro* (Miguel Mirra: 1988)
- Hospital Borda: un llamado a la razón* (Marcelo Céspedes: 1986)
- Hundan al Belgrano* (Federico Urioste: 1996)
- Invasión* (Hugo Santiago: 1969)
- Jaime de Nevares: último viaje* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini: 1995)
- Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría: 1987)
- La amiga* (Jeanine Meerapfel: 1989)
- La ciénaga* (Lucrecia Martel: 2000)
- La clínica del Dr. Cureta* (Alberto Fischerman: 1987)
- La crisis causó dos nuevas muertes* (Patricio Escobar y Damián Finvarb: 2006)
- La deuda interna* (Miguel Pereira: 1988)
- La dignidad de los nadie* (Fernando Solanas: 2005)
- La fábrica es nuestra* (Grupo Boedo: 2002)
- La familia rodante* (Pablo Trapero: 2004)
- La fiesta de todos* (Sergio Renán: 1979)
- La historia oficial* (Luis Puenzo: 1985)
- La isla* (Alejandro Doria: 1978)
- La Libertad* (Lisandro Alonso: 2001)
- La niña santa* (Lucrecia Martel: 2004)
- La noche de los lápices* (Héctor Olivera: 1986)
- La noche eterna* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes: 1991)
- La peste* (Luis Puenzo: 1991)
- La república perdida* (Miguel Pérez: 1983)
- La república perdida II* (Miguel Pérez: 1986)
- La Rosales* (David Lipszyc: 1984)
- La sonámbula* (Fernando Spinner: 1998)
- La televisión y yo* (Andrés Di Tella: 2002)
- La última siembra* (Miguel Pereira: 1991)
- La vida por Perón* (Sergio Bellotti: 2003)
- Labios de churrasco* (Raúl Perrone: 1994)
- Las Palmas, Chaco* (Alejandro Fernández Moujan: 2002)

- Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago: 1989)
Lo que vendrá (Gustavo Mosquera: 1988)
Los chicos de la guerra (Bebe Kamín: 1984)
Los días de junio (Alberto Fischerman: 1985)
Los dueños del silencio (Carlos Lemos: 1987)
Los fusiladitos (Cecilia Miljiker: 2003)
Los guantes mágicos (Martín Rejtman: 2003)
Los hijos de Fierro (Fernando Solanas: 1974)
Los malditos caminos (Luis Barone: 2002)
Los muertos (Lisandro Alonso: 2004)
Los perros (Adrián Jaime: 2004)
Los rubios (Albertina Carri: 2003)
Los tigres de la memoria (Carlos Galletini: 1985)
Luca vive (Jorge Coscia: 2002)
Lugares comunes (Rodolfo Aristarain: 2002)
Luna de Avellaneda (Juan José Campanella: 2004)
M (Nicolás Prividera: 2007)
Made in Argentina (Juan José Jusid: 1987)
Mala época (Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y R. Moreno: 1998)
Martín (Hache) (Rodolfo Aristarain: 1997)
Matanza (Nicolás Batlle, Rubén Delgado, Sebastián Menéndez y E. Penelas: 2001)
Maten a Perón (Fernando Musante: 2005)
Memoria del saqueo (Fernando Solanas: 2003)
Meykinof (Carmen Guarini: 2005)
Miss Mary (María Luisa Bemberg: 1986)
Montoneros una historia (Andrés Di Tella: 1994)
Mundo grúa (Pablo Trapero: 1999)
Música nocturna (Rafael Filipelli: 2007)
Nacido y criado (Pablo Trapero: 2007)
No sé qué me habrán hecho tus ojos (Sergio Wolf y Lorena Muñoz: 2004)
Obreras sin patrón (Grupo Boedo: 2003)
Operación Algeciras (Jesús Mora: 2003)
Oro nazi en Argentina (Rolo Pereyra: 2004)
Otra esperanza (Mercedes Frutos: 1996)
Paco Urondo, la palabra justa (Daniel Desaloms: 2004)
Padre Mágica (Gabriel Mariotto y Gustavo E. Gordillo: 1999)
Papá Iván (María Inés Roqué: 2000)
Pasajeros de una pesadilla (Fernando Ayala: 1984)
Perdido por perdido (Alberto Lecchi: 1993)

- Perón, sinfonía de un sentimiento* (Leonardo Favio: 1997)
- Perros de la noche* (Teo Kofman: 1986)
- Pizza, birra y faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro: 1998)
- Plata dulce* (Fernando Ayala: 1982)
- Plata quemada* (Marcelo Piñeyro: 2000)
- Pobre mariposa* (Raúl de la Torre: 1986)
- Por la vuelta* (Cristian Pauls, 2002)
- Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici: 1939)
- Prohibido* (Andrés Di Tella: 1996)
- Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (Alejandro Fernández Moujan: 2007)
- Quebracho* (Mario Wüllicher: 1974)
- Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina: 2002)
- Rebelión* (Federico Urioste: 2003)
- Rerum Novarum* (Sebastián Schindel, Nicolás Batlle y Fernando Molnar: 2001)
- Revancha de un amigo* (Santiago Oves: 1987)
- Roma* (Rodolfo Aristarain: 2004)
- Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky: 2005)
- Seguridad personal* (Aníbal Di Salvo: 1986)
- Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura: 1987)
- Silvia Prieto* (Martín Rejtman: 1998)
- Sofía* (Alejandro Doria: 1987)
- Sol de noche* (Pablo Milstein y Norberto Ludin: 2002)
- Sólo por hoy* (Ariel Rotter: 2000)
- Sur* (Fernando Solanas: 1987)
- Tango feroz, la leyenda de Tanguito* (Marcelo Piñeyro: 1993)
- Tesoro mío* (Sergio Bellotti: 1999)
- Tiempo de revancha* (Rodolfo Aristarain: 1981)
- Tinta roja* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes: 1998)
- Tosco, grito de piedra* (Adrián Jaime y Daniel Ribetti: 1998)
- Trelew* (Mariana Arruti: 2003)
- Últimas imágenes del naufragio (Eliseo Subiela: 1989)*
- Últimos días de la víctima (Adolfo Aristarain: 1982)*
- Un día de suerte* (Sandra Gugliotta: 2002)
- Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain: 1991)
- Un muro de silencio* (Lita Stantic: 1993)
- Un oso rojo* (Adrián Caetano: 2002)
- Vida en Falcon* (Jorge Gaggero: 2004)
- Vidas privadas* (Fito Páez: 2001)
- Yo, sor Alice* (Alberto Marquardt: 1999)

Índice

Excusas y agradecimientos	7
Presentación	9
El cine, los medios y las políticas del Estado	13
Las políticas estéticas	27
Las representaciones de la política	47
¿Qué cambió y qué permaneció en veinticinco años?	91
Bibliografía	101
Filmografía	105

A un cuarto de siglo del inicio del período histórico abierto en 1983, esta colección se propone examinar los cambios producidos desde entonces en la sociedad argentina.

Es posible identificar tres períodos diferentes en la historia del cine nacional a lo largo del actual ciclo democrático: un momento de auge tras la salida de la dictadura militar, una fuerte y prolongada crisis en los años posteriores y una vigorosa renovación de sus temas y lenguajes a partir de la segunda mitad de la década de los 90. Este libro recorre esta historia, con sensibilidad y amplia erudición, en torno a tres ejes de problemas: el de las políticas gubernamentales hacia la industria del cine y de los medios masivos de comunicación, el de las propuestas estéticas que dominaron la producción cinematográfica durante estos veinticinco años y el de las representaciones sobre la política que se expresan en el cine nacional.

Gustavo Aprea es investigador-docente del Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento, donde coordina la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos.



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

