

Eje 4 Discursos, representaciones y significaciones

Título: Nueva crítica, nuevo cine.

Autoras: Marina Moguillansky (mmoguillansky@fibertel.com.ar) y Valeria Re
(valeriare@hotmail.com)

Nueva crítica, nuevo cine.

Marina Moguillansky- Valeria Ré

“Si algo produjo el nuevo cine, desde el punto de vista de la crítica, es que en primer lugar dio algo de qué hablar”.

David Oubiña¹

Introducción

La emergencia del Nuevo Cine Argentino a mediados de la década de los 90 fue tanto el producto de transformaciones en el campo del cine nacional –entre ellas la introducción de la Ley de Cine, la aparición de escuelas con las consecuentes nuevas camadas de técnicos y directores, las innovaciones técnicas que permitieron un mayor acceso a la producción-, como el producto de una nominación exitosa por parte de la crítica de cine local. Un grupo de críticos provenientes de distintos medios, pero principalmente liderados, al comienzo, por la revista *El Amante*, declaró que algo nuevo estaba ocurriendo en el cine argentino. Para la crítica, el momento de quiebre fue posiblemente el estreno de la película *Pizza, Birra, Faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en el para entonces recientemente resucitado Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. A partir de allí, se detectarían antecedentes cercanos –el conjunto de cortometrajes de *Historias Breves*-, filiaciones ideales –el cine de la década del 60 en Argentina-, figuras célebres –los mismos Caetano y Stagnaro, pero también Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman-, y algunas pretensiones estéticas de difícil enumeración.

La mayoría de los críticos locales adhirió rápidamente al fenómeno del Nuevo Cine Argentino, firmando simultáneamente la carta de defunción del cine

¹ Crítico cinematográfico. Profesor en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Cine. Escribió en revistas como *El Amante* y *Punto de Vista*.

argentino de la generación previa, de autores como Eliseo Subiela y Adolfo Aristarain. No sería difícil derrumbar una cinematografía que se encontraba estancada, con escasa producción, un público desinteresado y poco entusiasta, y cuyos productos estaban siendo continuamente golpeados por la crítica. En estas condiciones, los críticos –muchos de los cuales a su vez formaban parte de una nueva generación dentro de la crítica- festejaron el nacimiento de lo que parecía ser un cine de calidad y con pretensiones artísticas.

Partiendo de las consideraciones precedentes, nos proponemos interrogar el rol de la crítica cinematográfica en la construcción del fenómeno del Nuevo Cine Argentino, explorando los rasgos de una emergente formación discursiva que muestra las marcas de su posición –la de la crítica- en el campo del cine nacional. Para ello, comenzamos repasando la historia del espacio de la crítica de cine en el país, para luego pasar a un análisis de las críticas y su capacidad nominativa centrándonos en la última década, finalizando con una propuesta de interpretación de la relación de los críticos y los nuevos directores en términos de un pacto escrito en el lenguaje de una promesa.

El trabajo toma en consideración el período que va desde 1995 a 2003. Construimos un corpus de críticas de cine argentino que fueron seleccionadas de acuerdo a una clasificación establecida en tres tipos de publicaciones. De esta forma, escogimos las críticas de la revista *El Amante*, pensada por aficionados del cine alejándose del periodismo y el academicismo²; el diario *La Nación*, en representación del periodismo y tomando en consideración su carácter masivo; y en tercer lugar, críticas de la página *Otrocampo*, elegida por su carácter de publicación virtual y por su corte editorial académico y netamente teórico. Por otra parte, llevamos a cabo una serie de entrevistas a críticos de cine y otros agentes del campo: estudiantes de cine, egresados, realizadores y productores industriales.

La disposición de la crítica en el campo cinematográfico

Las formaciones culturales, a partir de la década de los '90, comienzan a ser crecientemente tejidas y dirigidas por ciertos estratos de las clases medias³. El

² Una razón adicional para escoger esta revista fue su peso en el espacio de la crítica. Según el crítico Máximo Eseverri, *El Amante* “acabaría siendo el medio especializado en cine más duradero e influyente de la década” (AAVV, 2003).

³ Scott Lash vincula esta transformación con el pasaje a una formación posmoderna, describiendo estos estratos de la siguiente manera: “Son estas clases medias post-industriales, con sus bases en la educación media y alta, en las finanzas,

capitalismo multinacional, la explosión mediática y la masificación de Internet, serán elementos que determinarán y transformarán los mecanismos de diferenciación de estas capas sociales. Las estrategias de reproducción de las clases medias pasarán cada vez más por la producción de distinción en los carriles de la creación, circulación y acumulación de capital cultural. Estas capas medias se convirtieron así en las principales consumidoras de la profusa (in)formación que empezó a ser provista por una variada y cada vez más diversificada cantidad de instituciones educativas y medios de comunicación. Dentro de la renovada oferta de consumos culturales, el cine resultará ubicado en una posición estratégica, especialmente atractivo para los sectores medios altos.

En el peculiar ámbito de los medios de comunicación escrita, tanto en soporte impreso como electrónico, el consumo cultural cristaliza en la aparición de distintas revistas dedicadas al espectáculo en general o a sus diferentes manifestaciones artísticas (Kriger, 2003). Ahora bien, ¿cuáles fueron las condiciones objetivas para la emergencia de estas publicaciones cada vez más especializadas?, ¿qué efectos y repercusiones tuvo la aparición de estas publicaciones en los agentes, en sus estrategias y en la estructura del campo del cine nacional? ¿Qué relaciones mantuvieron estas publicaciones con las producciones cinematográficas que surgieron en los noventa? ¿Tuvieron incidencia en el posicionamiento del Nuevo Cine Argentino dentro del campo del cine nacional e internacional?

Quizás convenga comenzar nuestro recorrido con una breve historización del transcurso por el cual la crítica de cine surge en el incipiente campo cultural de principios del siglo XX en la Argentina. Este relato nos permitirá examinar las diversas vertientes por las que trascurrió la crítica, en un proceso de creciente especialización y diversificación, delineando un camino plagado de avances y retrocesos. Esta historia de la construcción de un espacio propio para la crítica se revelará secretamente ligada a los avatares de la constitución de un campo del cine nacional y, a la vez, a los procesos políticos y sociales del país.

En la historia de las revistas de crítica cinematográfica en Argentina pueden señalarse cuatro períodos distintos vinculados con transformaciones en la

en la publicidad, el comercio y los intercambios internacionales, las que conforman el público de la cultura posmoderna” (Lash, 1997: 40).

producción y circulación del cine (Kriger et al, 2003)⁴. El primero de ellos se inicia en 1914 y abarca una etapa en la cual las publicaciones daban cuenta de la aparición del cine como un nuevo fenómeno artístico, focalizadas en el cine extranjero ante la ausencia de producción nacional (*Film-Excelsior*, *Film*, *La Película*, *Imparcial Film*, *Cine Revista* y *Cinema Chat*, fueron los principales ejemplos).

En la década del 30 se abre un nuevo período con la llegada del sonido a las salas de cine y la emergencia de una incipiente industria local. Mientras se consolidaba la industrialización definitiva del cine, emerge un importante volumen de publicaciones preocupadas sobre todo por la difusión del star system y la construcción de la industria cinematográfica local. En este sentido, se destaca la presencia de discusiones sobre las vías para construir una industria cinematográfica nacional. El espectro de publicaciones comienza a ampliarse y diversificarse; algunas de ellas, como *Radiolandia*, *Astros*, *Sintonía* y *Sideral*, estuvieron principalmente centradas en la vida de las estrellas, en una expresión de la formación del mencionado star system. Aparecieron otras con una mirada más política sobre el cine, algunas contestatarias y otras claramente vinculadas al peronismo como el periódico *Cine Productor*, o las revistas *Mundo Radial* y *Cine Argentino*.

Un tercer período, ubicado a partir de la década del 60, se caracteriza por la modernización del cine y por la creciente especialización de los críticos de cine. Las publicaciones reflejan la emergencia en Argentina del cine de autor, y la diversificación del cine disponible, con la proliferación de espacios alternativos de difusión. Este momento de apertura y crecimiento de los espacios del cine local se cierra de manera traumática, con la dictadura de 1976-1983, que inició una política dual de cierre de espacios (censura a las publicaciones y a las películas) y liberalización hacia la filmografía extranjera.

Finalmente, se abre un cuarto período que abarca las dos últimas décadas, desde el regreso a la democracia en la Argentina hasta la actualidad. En este marco surgirá la nueva crítica de cine, correlativamente al movimiento del Nuevo

⁴ En la descripción de los períodos de la historia de la crítica seguimos bastante de cerca la propuesta del pionero estudio de Clara Kriger.

Cine Argentino⁵. La década del 90 será una etapa definida por una impresionante explosión de los espacios disponibles para la crítica, con el surgimiento y la expansión de Internet, que permitió la aparición de cientos de páginas de diversa envergadura, dedicadas al cine⁶. Asimismo, los últimos años darán a luz a nuevas publicaciones que abordan el fenómeno cinematográfico desde una perspectiva académica, investigativa, en la que aparece la preocupación por la producción nacional en su calidad de patrimonio cultural, obra artística y herramienta comunicacional (Kriger, 2003). El espacio de la crítica se diversificó y enriqueció notablemente, aunque luego de un breve auge de las publicaciones electrónicas y de los web site para cinéfilos, se estabilizó una cantidad moderada de sitios dedicados al cine.

Teniendo en cuenta estas distintas etapas, y dando cuenta de los espacios mediáticos “ganados” por la crítica cinematográfica en los últimos diez años, se puede ver que correlativamente al significativo aumento en el número de las publicaciones especializadas, surgió una gran cantidad de escuelas de cine, y se notó un crecimiento en la matrícula de carreras que tuvieran que ver con esta materia o con la comunicación en general (Licenciaturas en Artes combinadas, Comunicación Social, Diseño de Imagen y Sonido). En estas escuelas y/o carreras terciarias y universitarias se formó una extraordinaria cantidad de especialistas de los cuales no pocos ejercerían la crítica cinematográfica, y otros tantos la realización de cine y otras producciones audiovisuales. A su vez, este fenómeno contribuyó a la formación de un público especializado, potencial consumidor de publicaciones referidas a la temática del cine, que atendieran todas estas transformaciones y sus efectos en el campo.

A partir de lo anterior, se contabiliza en la década del noventa una importante cantidad de nuevas publicaciones especializadas que abordan desde distintos puntos de vista la crítica de cine. Entre ellas *El Amante* (1991), *Film* (1993), *Haciendo Cine* (1995), *El cinéfilo* (1997), *La mirada cautiva* (1998), *Km 111* (2000). Un terreno enteramente nuevo se abre a la crítica de cine con la aparición y masificación de Internet; allí podemos mencionar a *Cineismo* (1999) y

⁵ Para algunos representantes de la “nueva” crítica, su renovación es previa a la de los directores de cine. Según Diego Lerer, crítico de *Clarín*, “todas estas películas que están andando muy bien, si las hubieran recibido los críticos que estaban antes...no hubiera pasado nada” (Entrevista).

⁶ Este aumento de espacios determinó a su vez que una nueva y numerosa generación de críticos hiciera sus primeras armas en el oficio. El derrumbe posterior de muchos de aquellos sitios de Internet produciría un cuello de botella en la renovación generacional de los críticos.

Otrocampo (1999), las primeras publicaciones electrónicas dedicadas al cine⁷. A ello deben agregarse los espacios destinados al cine en los diarios nacionales. Estas nuevas publicaciones se convirtieron en testigos, tanto de la decadencia en la que había sido sumergido el campo cinematográfico argentino a principios de los noventa, como de la emergencia y consolidación de la renovación a partir de 1995⁸.

Por otra parte, esta reactivación de la producción cinematográfica local fue acompañada por la recuperación del Festival de Mar del Plata desde el año 1997, y el nacimiento del Festival Independiente de Buenos Aires (BAFICI) en 1999, dos importantes plataformas para la exhibición y divulgación del cine nacional y espacios de encuentro e intercambio para la crítica. Dos instancias que al comienzo mantuvieron una suerte de mutua disputa consagratoria, y sostuvieron un vínculo de recíproca indiferencia y consecuente diferenciación. Así es como el Bafici crece lejos del Festival de Mar del Plata, como referente de un sector marginal de la producción cinematográfica, un grupo que estaba pujando por construir su posición en el campo cinematográfico nacional⁹. Hasta ese momento, el Festival de Mar del Plata debía lidiar con una fuerte oposición y desentendimiento de la crítica —y de algunos directores locales—, basados en el desacuerdo con su estilo de conducción-dirección, oposición que comenzó a ceder en sus últimas ediciones. El Bafici, en tanto espacio para una filmografía de carácter experimental e independiente, abre caminos y funciona como escenario de presentación de muchas de las películas más exitosas del Nuevo Cine Argentino (*Mundo Grúa*, *Silvia Prieto*, *Esperando al Mesías* y *76-89-03*), siendo objeto de gran entusiasmo por parte de la crítica local¹⁰.

En otro sentido, el importante decrecimiento de las salas de exhibición nacionales que se venía dando desde los años '70s, fue compensado por la llegada de las principales cadenas multinacionales (Hoyts General Cinema,

⁷ Para una caracterización de cada una de estas revistas véase el artículo dedicado a la crítica de Máximo Eseverri en *Generaciones* 60/90 (2003).

⁸ Luego de la reactivación de la industria después de la nueva regulación de 1994.

⁹ "El Festival Internacional de Buenos Aires germinó convocando a la periferia —geográfica, estilística, lingüística— emancipada del establishment [...] El festival sigue construyendo sentidos, público, lenguajes, casi en tiempo real, en dinámica con los tiempos en que periódicamente emerge". Jorge Telerman, Secretario de Cultura, en Catálogo del V Festival Independiente de Buenos Aires, año 2003

¹⁰ Una nota de *La Nación* muestra claramente la disputa entre ambos festivales y la posición de la nueva crítica al respecto. Diego Battle presentaba al BAFICI con la siguiente frase: "En el polo opuesto del ambicioso Festival de Mar del Plata que organiza el gobierno nacional de la mano de Julio Mahárbiz, la muestra porteña es impulsada por la gestión De la Rúa con la idea de dar cabida a los jóvenes cineastas, las nuevas formas de producción, las tendencias incipientes que se consolidarán en el milenio que se avecina" (13/03/99)

Village Road Show, Cinemark SA y NAI/Paramount-Showcase)¹¹. Sin embargo, estas cadenas no resuelven el endémico problema de exhibición del cine argentino, ya que los complejos multicine poseen acuerdos comerciales con las grandes distribuidoras y productoras norteamericanas por los cuales dan preferencia a sus películas¹². Además, estos complejos cambiaron los criterios de permanencia en sala, abandonando la regla de cantidad mínima de público, lo cual en varias ocasiones perjudicó a películas argentinas.

Finalmente, en el terreno de la nueva crítica, se conformó en 1998 la rama argentina de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), agrupando a críticos como Luciano Monteagudo –actual Presidente de la entidad-, Horacio Bernades y Martín Pérez (*Página12*), Diego Lerer y Pablo Scholz (*Clarín*), Eduardo Antín –creador y director durante años de *El Amante*, director del BAFICI entre el año 2000 y el 2004 -, Gustavo Noriega y Leonardo D’Espósito (*El Amante*), Diego Batlle (*La Nación*), Paula Félix-Didier y Leonardo Listorti (*FilmOnline*), Pablo Suárez (*Buenos Aires Herald*), y Sergio Wolf y Eduardo Russo (*Km111*). Este organismo representa la posición de la renovación en la crítica cinematográfica local, y fue el responsable de la edición del primer libro destinado al análisis –y sólo ligeramente velada promoción- del fenómeno del Nuevo Cine Argentino¹³.

Una nominación exitosa

En el campo de la producción artística juega un rol sustancial el poder de hacer existir a los objetos y a los sujetos a través del otorgamiento de un nombre. La acción nominativa, desde una posición legitimada en los términos del propio campo –es decir, una posición con el suficiente capital simbólico-, posee la capacidad de transmutar la insignificancia en notoriedad y reconocimiento. Así, la crítica cinematográfica –como en otros campos la crítica literaria o la crítica musical – tiene cierto capital propio que debe invertir con cuidadoso resguardo. Ese capital, su potencial, conlleva a la vez una dosis de peligro; una sentencia fallida puede significar la caída en desgracia para el propio crítico. Si la crítica

¹¹ La expansión de las cadenas de cines ha sido tan importante que hoy manejan el 75% del mercado de la exhibición nacional.

¹² Se ha señalado que estas cadenas poseen también acuerdos con las grandes productoras multimédios de la Argentina (Artear, Patagonik, Ideas del Sur) privilegiando sus películas comerciales para la exhibición en detrimento de otras producciones locales.

¹³ Se trata de FIPRESCI (2002): *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*, Ed. Tatanka.

tiene la capacidad de crear capital simbólico, de invertir a determinados agentes con un halo de divinidad, no es sino invirtiendo –y arriesgando entonces- su propio capital acumulado. Una nominación exitosa, a su vez, producirá un retorno del capital invertido, mejorando la propia posición de la crítica dentro del campo.

En muchas oportunidades, entonces, el artista consagrado no preexiste a la crítica. No obstante, la elección del objeto o sujeto a crear-nominar (puede ser una obra de arte, un artista, un espacio de producción o circulación, una estética) no es azarosa. Dicha elección se encuentra sobredeterminada por la historia del campo, la posición de los agentes, la tradición cultural y las representaciones hegemónicas. Así, estos múltiples factores en interacción puede tornar compleja la identificación de las líneas de fuerza que presiden a los movimientos de la crítica. En términos de Pierre Bourdieu, el poder de nominación es tanto una fuerza estructurante del campo social como una fuerza estructurada por las relaciones objetivas del mismo. Estas percepciones del mundo social no son necesariamente conscientes puesto que su modo predominante es el del dominio práctico.

En este escenario teórico, la lucha por la nominación, por la imposición simbólica de la percepción legítima, es esencialmente acción política. Esta dimensión política del campo cultural se revela no sólo en la disputa interna por el capital simbólico, sino que tiene lugar fundamentalmente en la relación existente entre el campo cultural y el campo de poder. Las identidades sociales, y los objetos del mundo social y cultural, comportan una parte de indeterminación y evanescencia, según Bourdieu, que constituye el punto de inserción de la acción política, de las estrategias de los actores del campo en consideración. En este sentido, el campo cultural –donde encuentra su lugar el cine-, por su capacidad de crear e imponer ciertas representaciones sobre lo social, comporta un vínculo inescindible con el campo de poder. Desde allí podemos comprender el rol político de la crítica, sin necesidad de plantear un contenido explícitamente reflexivo sobre lo social.

Desde esta perspectiva, atendiendo al doble rol político de las disputas en el campo cultural, es que exploraremos la mirada de la crítica cinematográfica local, focalizando en sus estrategias discursivas ligadas tanto a su propia legitimación como a la del Nuevo Cine Argentino. Esta lectura, a su vez, estará

guiada por el afán de rastrear en el discurso las huellas de la posición de la crítica en el campo del cine.

Una mirada sobre la crítica

La revista *El Amante* publicó una sintomática tapa en su número 40 del año 1995 inaugurando un dispositivo discursivo que aparecería reiteradas veces en la crítica local. El título de la tapa rezaba “Lo malo, lo nuevo”, mostrando a un lado una imagen de *No te mueras sin decirme a dónde vas*, film de Eliseo Subiela, y del otro lado una foto de una de las *Historias Breves*. Esta dicotomía, que implícitamente asociaba lo nuevo con lo bueno, sería un esquema organizador de la visión de muchos medios sobre el cine argentino en los siguientes años. A la cruzada se sumarían rápidamente algunos críticos de diversos medios, algunos con más y otros con menos fervor. Otros críticos no sólo apoyaron a los nuevos directores a través de sus escritos, sino que intervinieron activamente a favor de la inclusión de sus películas en los festivales.

La ruptura: fabulación de lo nuevo. El esquema dicotómico –lo malo, lo nuevo- propuesto por la crítica para la lectura del campo del cine argentino presuponía la demarcación de dos espacios contrapuestos, el del cine de los años 80 y de los inicios de la década del 90 por un lado, y el de los nuevos cineastas de 1995 en adelante. La operación de delimitación implicaría establecer un punto de ruptura, señalar las diferencias y contrastes, y construir como un acontecimiento la emergencia del Nuevo Cine Argentino. A esta altura, resulta indispensable recordar que no sería ésta la primera vez, para la crítica argentina, que se saludase el surgimiento de un nuevo cine. Ya en la década del '60 había germinado un nuevo cine argentino a través de un movimiento heterónimo, constituido por una nueva generación de cineastas (Fernando Birri, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman), imbuidos por la figura del cine de autor, quienes presentaban una propuesta estética, política e ideológica novedosa con respecto al cine industrial que se venía produciendo en la Argentina de los residuos del star system. Aquel movimiento compuesto por un grupo de realizadores independientes que ocupaba un lugar marginal en la cinematografía local, se consolidó y legitimó a través del apoyo brindado por la crítica cinematográfica desde publicaciones como la revista *Tiempo de Cine*, encontrando a su vez

nuevos espacios para la exhibición en el recientemente construido espacio de los cineclubes¹⁴.

En los '60, *Tiempos de Cine* insistía sobre la necesidad de un cambio generacional que pudiera hacer frente a la decadencia del cine oficial y comercial, que era cuestionado en ese momento por su superficialidad. Estas palabras resuenan nuevamente en la década del noventa, cuando el cine argentino pareciera necesitar –otra vez- ser rescatado de las garras de un estancamiento improductivo y de una generación considerada artísticamente estéril. La definición de los rasgos del Nuevo Cine Argentino -de los '90, es necesario agregar-, desde la mirada de la crítica estará dada más por la negación de las características del cine anterior que por la existencia de una estética propia y/o de un movimiento homogéneo. Una cantidad de películas y directores heterogéneos serían agrupados e identificados por la crítica bajo la nómina de Nuevo Cine Argentino, bajo criterios encabezados por la distancia que este cine joven establecía con el cine de los ochenta e inicios de los noventa.

En este sentido, la estrategia de presentación de las óperas primas de una serie de jóvenes realizadores se jugó en términos de ruptura y oposición con el cine anterior. Fue el caso de Martín Rejtman después del estreno de su ópera prima *Rapado*: “personalmente, el film no se encasilla en un género determinado. No pasa por el drama ni por la comedia. Simplemente cuenta una trama simple y pienso que se aparta del habitual contexto de nuestro cine” (*La Nación*, 1/08/96), y por otro lado Juan Villegas, director de la película *Sábado*: “Respondemos a la generación anterior con oposición, quizá por ello nuestras películas son tan parcas y nuestros personajes no pecan por ser obvios y explícitos” (*La Nación*, 2/8/2002).

Hacer reconocer esa diferencia en relación con los otros directores, y sobre todo, con relación a los consagrados, en términos de Bourdieu, implica la posibilidad de imponer una marca. Hacer existir una nueva posición, más allá de las posiciones ocupadas, supone hacer época. Esto es lo que sucedió desde la posición de la crítica con el cine de los '90. Introducir, privilegiar y resaltar la

¹⁴ La inflexión que supuso en el campo del cine la generación del 60, sumada a un prolífico desarrollo de la crítica, con una incipiente especialización de la figura del crítico, señala un movimiento hacia la creación de un circuito de circulación restringida en el campo del cine nacional. En este sentido, una revista como *Tiempos de Cine* transforma el punto vista de la crítica desde una posición ligada al público masivo, propia de un circuito de circulación amplia, hacia una posición más cercana a la perspectiva de los cineastas, buscando una reflexión del cine propiamente dicho, centrando la discusión los procedimientos filmicos y las obras en sí mismas.

diferencia, en cualquiera de sus formas contiene un tiempo distinto, un movimiento temporal que produce las condiciones para la aparición de un grupo capaz de hacer época imponiendo una posición avanzada, diferente, que se traduce correlativamente en una traslación del campo del presente. Es decir, una transposición de los lugares temporalmente jerarquizados que se oponen en un campo dado, y que empiezan a vertebrarse en función del futuro, en la condición de una promesa. Cada una de esas posiciones o lugares, se encuentra así desfasada de un rango en la jerarquía temporal, y correlativamente en la jerarquía social que determina a estos agentes en el campo, no encontrándose más que la confluencia en esa instancia de dos tiempos, el presente y el futuro, detenidos en el avistaje provisorio de una promesa. Decía *El Amante*: “Vivimos ahora otros tiempos, pero lo cierto es que a los diez nombres que conformaban esa estimulante camada de miradas cinematográficamente diversas los unía una apuesta por lo diferente, de ahí el entusiasmo y la esperanza de entonces” (30/11/2001).

La definición del Nuevo Cine Argentino sobre el trasfondo del cine establecido, y la ausencia de una unidad inherente, confunde los elogios a los nuevos directores con el rechazo al cine previo. La ruptura se sostiene por momentos en la simple omisión de “errores” de tipo técnico, la calidad profesional y académica, y el evitar los lugares comunes de sus antecedentes más cercanos. Para *El Amante*, el primer largometraje de Martín Rejtman, *Rapado*, “es una de las primeras reacciones visibles contra un cine argentino que, hacía rato, olía a viejo. Las historias sin estridencias ni declamaciones de Rejtman (...) abrieron un resquicio de luz para los que estábamos abrumados de tanta pretensión barata y mal gusto.” (10/07/96). Sobre *Mundo Grúa*, continúa en el mismo tono: “debería servir de ejemplo frente a un cine anquilosado que se manifiesta a través de sus clisés declamatorios y de sus emociones subrayadas (...), culmina con la derrota de una forma pueril y avejentada de hacer (y pensar) el cine en nuestro país” (10/07/99). Nótese que en esta última cita, aparece también una crítica, ligeramente velada, a la crítica establecida, aquella que piensa el cine, también de forma avejentada. La disputa por las posiciones en el campo no aqueja solamente a los directores; la crítica libra su propia lucha, en parte encubierta a través de la estrategia del apoyo al nuevo cine.

Independencia: una épica de la carencia. En el mejor de los casos, la ruptura que supone el Nuevo Cine de los 90, para la crítica, puede ser leída en el lenguaje de los modos de producción. En este sentido, cabe recordar la disputa en torno a los nombres propuestos para este fenómeno. Algunos dijeron que era un Nuevo Cine *Independiente* Argentino, agregando una pequeña palabrita que generaría chorros de tinta de discusiones al respecto. ¿Podía hablarse de cine independiente en un país en el que no existía un verdadero sistema industrial de producción de films? Sin entrar de lleno en esta discusión, vale la pena retener la elaboración de la crítica sobre la forma de producción de los nuevos directores, y la función discursiva y legitimante que cumple la escasez de recursos con los que filman los directores del Nuevo Cine. Veamos qué dice *El Amante* al respecto: “*Rapado* enseña que sí se pueden hacer películas argentinas con unos pocos pesos y producción cero. Por mucho que cacareen lo contrario los fabricantes de películas caras y malas, que nadie va a ver y sólo enriquecen a sus directores” (10/07/96). En otra oportunidad, sobre *Pizza, Birra, Faso*, la misma revista destaca las ventajas de la independencia: “La esterilización de muchas cinematografías promisorias está relacionada con la obligación de responder a expectativas ajenas”. Y continúa diciendo, “esta película está hecha con las mismas dificultades con las que los protagonistas se buscan la vida” (12/12/99). En la misma línea puede inscribirse el comentario de *La Nación*: “*Mundo Grúa* fue rodada en blanco y negro (...) marca el derrotero habitual de los numerosos estudiantes de cinematografía que se han largado a producir su película inicial, como pueden, con riesgo económico personal y con gran vocación creativa” (4/09/1998) y continúa en una nota publicada un tiempo después “En la Argentina, y particularmente en la película *Mundo Grúa*, una de esas maquinarias retrata, en realidad, el esfuerzo por construir algo en circunstancias muy alejadas del más alto nivel de desarrollo” (13/04/99). También *Otrocampo* destaca las dificultades que padeció *La Libertad*: “Este film, un proyecto cinematográfico privado, familiar, con un presupuesto de escasos 30.000 dólares aportados en su inicio por el padre del interesado (...), alcanzó una temprana notoriedad gracias a su exhibición en la última presentación del Festival de Cannes adonde llegó de modo relativamente azaroso” (*Otrocampo*, sin fecha).

Otra gramática de la ruptura, en términos de independencia, cobró forma en una disputa explícita entre directores que ocupaban distintas posiciones en el

campo del cine nacional. La traslación de un sector marginal del campo cinematográfico local abrió paso a nuevas disputas que, tras los mecanismos de diferenciación y distinción, empezaron a jugarse en el terreno de las formas de producción. La posición antagónica de los nuevos directores, frente a la generación anterior permite iluminar una discusión mantenida por Héctor Olivera –director consagrado de los '80- y el crítico Eduardo Antín (Quintín), voz cantante de *El Amante*. Dice Héctor Olivera: “se está creando un clima antagónico entre los jóvenes y los veteranos, entre los que hacen el cine artesano y los que lo hacemos -o pretendemos hacerlo- en un nivel industrial. Lo que no debemos aceptar es que se profundice ese antagonismo” (*El Amante*, 8/03).

Filiaciones, o la historia del campo interrumpida. Si, para la crítica, el nuevo cine es ruptura con la doxa del campo, con lo silenciosamente establecido, resultará problemática la definición –tan propia de su retórica- de filiaciones al interior de la tradición local. De allí el curioso señalamiento de un cine huérfano¹⁵, demarcando una distancia absoluta, una posición que no tiene ningún tipo de identificación con el cine anterior. Por otro lado, aparecerá también la idea de un cine quirúrgico, que sí establece una relación –de clara oposición- con el campo, distinguiéndose del viejo cine nacional cargado de metáforas, rescatando el abordaje de tipo microscópico y penetrante de la realidad que tienen algunas de las nuevas producciones. Buceando en la historia del cine nacional, directores y críticos coinciden en retrotraerse únicamente hacia el cine de Leonardo Favio o Leopoldo Torre Nilson, ampliando la referencia sólo por momentos al conjunto de la generación del '60. Son precisamente aquellos breves trazos del cine de autor, el único espejo local en el que los nuevos cineastas aceptan reflejarse. A nadie sorprenderá –a esta altura de la discusión- el no encontrar, en la lectura de los críticos, ningún vínculo entre el Nuevo Cine Argentino y el cine de los ochenta o de principios de los noventa.

Sin embargo, la cuestión de la filiación del nuevo cine argentino resulta más compleja aún. Los nuevos directores han pasado, en su mayoría, por las también nuevas escuelas de cine; han visto mucho cine del mundo de manera sistemática y académica, conocen la producción de diversas vanguardias que hicieron a la historia del cine (europeo especialmente). Muchos de ellos son, además de

directores, cinéfilos propiamente dichos. Y la crítica, tras varias décadas de especialización (mediante un pasaje desde la figura del cronista de espectáculos al crítico cultural primero, y al crítico de un área acotada después), se encuentra también altamente calificada para reconocer y señalar esos juegos intertextuales, esas citas a diversas filmografías. Por ende, el campo de las filiaciones se multiplica y se expande abarcando toda la historia del cine.

Desde la mirada de la crítica, se postulan disímiles citas e influencias en los nuevos directores: citas al cine cómico mudo de Mack Sennett, al contemporáneo Jim Jarmush y a Luc Besson en Martín Rejtman; la confluencia de Steven Spielberg, John Woo, Leopoldo Torre Nilson, Leonardo Favio y Lucas Demare en la película *Pizza, Birra, Faso* de Bruno Stagnaro y Adrián Israel Caetano; la influencia del videoarte y Jean Luc Godard en el cine de Esteban Sapir; de Martin Scorsese y el mundo publicitario en el film *76-89-03* de Flavio Nardini y Cristian Bernard; del cine negro de John Huston y el estilo de John Boorman en *La Ciénaga* de Lucrecia Martel; la influencia de Wim Wenders en Ariel Rotter y en Lisandro Alonso, y la aséptica renovación del cine alemán de Werner Herzog en éste último; de la Nouvelle Vague (especialmente con Eric Rohmer y François Truffaut), la comedia americana (Preston Sturges, Ernst Lubitsch, Howard Hawks), el cine de Luc Besson, Jim Jarmush y hasta Spike Jonze en Juan Villegas, director de *Sábado*; de la estética y los recursos del neorrealismo italiano de Roberto Rosellini, Luis Buñuel, y otra vez Herzog en las películas de Pablo Trapero; alabadas remembranzas del hongkonés Wong Kar-Wai en la película *Vagón Fumador* de Verónica Chen y en *Tan de Repente* de Diego Lerman. Las mencionadas son sólo algunas de las filiaciones que imputa la crítica a los nuevos directores, a veces con la explícita aprobación del realizador, y por momentos desde su propia consideración¹⁶.

Estas múltiples conexiones entre el cine local y el cine mundial son leídas por los críticos como uno de los mayores logros del Nuevo Cine Argentino; la clave se encuentra en que no se produce una copia o transcripción directa de las

¹⁵ El crítico de cine Sergio Wolf cuenta que en 1994 hizo para la revista Film una encuesta a los nuevos cineastas en la cual “interrogaba a los directores sobre las nuevas raíces o filiaciones de sus películas con el cine argentino que los había antecedido. Y la respuesta fue casi unánime: ‘somos una generación de huérfanos’.” (FIPRESCI, 2002:29).

¹⁶ Puede resultar interesante para un análisis más profundo de la influencia del tipo de medio en el género de la crítica cinematográfica tomar en cuenta las diferentes formas de presentar las filiaciones en cada publicación: *El Amante* reconoce las citas cinéfilas, los guiños ocultos y también los explícitos, mientras que *Otrocampo* no solamente descubre lo que así lo requiere, sino que además postula, por su propia y bien formada consideración, otros puntos de encuentro entre filmografías quizás desconocidas entre sí, además de referencias intelectuales que implican un alto nivel de

filmografías citadas. La crítica enfatiza la destreza de los nuevos cineastas para lograr una síntesis propia y original, que si bien muestra sus influencias lo hace en términos de una reapropiación reflexiva y creativa. Según Sergio Wolf, crítico de *Km111*, “la operación que realizan los nuevos cineastas argentinos respecto de las influencias es una operación sincrética, más ligada a la apropiación de planos, tonos, momentos, encuadres y personajes aislados, sin buscar un transplante de sistemas estéticos completos” (Bernades et al, 2002:37). La figura del sincretismo, que aparece en el discurso de Wolf, en tanto amalgama de sistemas culturales que da lugar al surgimiento de un sistema nuevo, remite a los procesos de resistencia e integración desde una cultura frente a la imposición de otro sistema dominante. La interpretación que insinúa es la de un movimiento –el Nuevo Cine Argentino- que se resiste, a través de estrategias de reapropiación, ante la presión del cine hegemónico (el hollywoodense, pero también el de tantos otros países que cuentan con una importante industria cinematográfica apoyada por el Estado).

Al mismo tiempo, al señalar en el nuevo cine argentino las influencias y filiaciones entramadas con otras tradiciones cinematográficas, la crítica realiza una operación discursiva de autolegitimación, que le permite ubicarse como intérprete privilegiado y necesario de los proyectos creadores de los nuevos cineastas. En efecto, la crítica construye su propio lugar de enunciación como el de un sujeto poseedor de las competencias culturales requeridas para la correcta decodificación de estas películas, un sujeto que juega el rol de intermediario cultural y que así, se dota de una capacidad legítima de reconocimiento y nominación sobre este nuevo cine.

Finalmente, resulta interesante rastrear el momento en el cual el nuevo cine argentino comienza a citarse a sí mismo, empieza a encontrar referentes internos, senderos a seguir, estilos diferenciados dentro de una presupuesta unidad. Los jóvenes directores que se suman conscientemente a la nómina del Nuevo Cine Argentino confiesan admiraciones, y los críticos encuentran similitudes, aprendizajes y seguidores de las ya consagradas figuras célebres como Martel, Rejtman, Trapero, Stagnaro y Caetano.

competencia en el lector. *La Nación*, por su parte, presenta las influencias y filiaciones de la mano del género de la entrevista, dejando a los directores confesar sus propias preferencias y homenajes.

Promesas, los profetas en su tierra. Con contadas excepciones, gran parte de la crítica de cine local ha sido –y en parte continúa siéndolo– muy elogiosa con los realizadores del NCA. Si algunas veces se señalaron limitaciones o fallas en sus creaciones, ello fue matizado en referencia a la juventud de los directores, a la escasez de recursos de la cinematografía en la Argentina, con la mirada puesta en las posibilidades futuras de estos noveles realizadores. Así, *La Nación* por ejemplo publicó en su crítica de *Pizza, Birra, Faso*: “Inteligente, sincera, acaso con errores –esos tan bienvenidos en esta cinematografía, identificados con los mayores momentos de su trayectoria–, la realización responde al cine del que los argentinos quieren tener noticia: el que habla de lo que nos pasa” (15/01/98). También *El Amante* encuentra problemas en *Sólo Por Hoy*, pero los presenta con gran optimismo: “está siempre por, a punto de, pero no llega a ser del todo. Sin embargo, hay algo importante: Rotter tiene ojo para la belleza (...). Lo que uno lamenta es que no se haya jugado por ella a fondo. Quizás la segunda película sea mucho más libre y estemos cerca de alguien que puede descubrirnos la belleza cotidiana” (Leonardo M. D'Esposito, 14/06/2001)

La referencia al futuro de los realizadores, a lo promisorio de sus proyectos creadores, es recurrente en las críticas. *La Nación*, por ejemplo, rescata a la película *Vagón Fumador* –para la cual los elogios no fueron para nada unánimes– con la siguiente expresión: “Se intuye, se alcanza a percibir en ella, una mirada muy personal, una gran libertad creativa que en *Vagón Fumador* sólo aflora por momentos. Será cuestión, entonces, de seguir de cerca la carrera de una realizadora prometedora, más allá de las apuntadas carencias de este debut en el largometraje” (13/06/2002). La misma figura se reitera en las distintas críticas de las publicaciones analizadas: en el nuevo cine argentino se leen indicios, señales y anticipaciones de un cine mejor. Hay en él una promesa en ciernes, un aire que permite intuir la constitución de una cinematografía distinta ligada al arte por derecho propio. La juventud de los realizadores es la coartada perfecta.

Resaltar el renuente margen de error al que están destinadas estas nuevas realizaciones, explica de alguna manera la predisposición casi afectiva que mantiene la crítica hacia las nuevas películas y los nuevos directores. Bajo el régimen de la promesa, estar en un tiempo de cambio implica salirse del tiempo presente, involucra el gerenciamiento de ese futuro promisorio encarnado en los nuevos realizadores. Las condiciones dadas para la emergencia de un

movimiento heterónomo, despiertan entonces en una contemporaneidad que la crítica reafirma dando un salto hacia el futuro. La figura de la promesa se convierte entonces en una condición cardinal en el proceso de consolidación de la nueva trama del campo cinematográfico local, y por otro lado realiza en su mismo término el marco de la relación que se establece entre el crítico y el realizador en la figura del pacto.

Un pacto de subsistencia

*“Muchos tienen la sensación de que es una especie de contubernio
entre cineastas y críticos para hacer ver que algo es fabuloso
cuando en realidad es una cagada”*

Diego Lerer

El recorrido que hemos realizado a través del discurso de los críticos locales intenta rastrear las marcas de su posición en el campo, de sus comunes estrategias de nominación que construyen el fenómeno del Nuevo Cine Argentino. En este análisis hemos omitido –intencionalmente- profundizar en las diferentes líneas que podrían delimitarse al interior del espacio de la crítica. Por ello decimos ‘su posición’ en singular; en efecto, creemos que la gran mayoría de los críticos adhirió en forma entusiasta a la celebración de este nuevo cine, repitiendo esquemas y apoyándose en dispositivos compartidos que revelan una ubicación contigua, y confluentes intereses en el campo del cine local. Veamos un poco más de cerca la génesis de esa convergencia.

Los críticos entrevistados coinciden en señalar que una nueva generación nace también en la crítica, compartiendo una serie de experiencias que los acercan. Existe cierto consenso en señalar que durante la década de los ’90 se produjo un proceso de renovación en la crítica de cine, en sus espacios de escritura –la aparición de nuevas revistas especializadas, la ampliación y jerarquización de su lugar en los periódicos, los sitios web¹⁷ -, en sus lugares de formación –el surgimiento de escuelas y carreras en el área de la comunicación,

¹⁷ Sobre el fenómeno de las start ups en Internet, dice el crítico Máximo Eseverri: “...cuando vino la época de la burbuja, todos los pibes de un día para el otro pasó que tuvieron una redacción, una computadora, notas para cubrir, cosas para escribir, cosas que se publicaban. Mientras duró la burbuja, todos esos pibes vivieron, aunque artificialmente, esa experiencia que jamás hubieran tenido tantos en los medios. Pero en un momento la cosa se abrió y se volvió a cerrar al

el arte y la producción audiovisual, incluso luego la crítica- y en sus zonas de encuentro e intercambio –fundamentalmente los festivales de cine, pero también luego una organización propia como la rama argentina de la FIPRESCI. Así, los nuevos críticos que protagonizan el recambio al interior de los diarios y la creación de nuevos espacios de expresión como la revista *El Amante*, suelen mostrar un pasado con trayectorias similares. Muchos de ellos rondaban los 30 años hacia 1995, algunos habían seguido itinerarios confluyentes, compartiendo incluso espacios profesionales a través de sus carreras. Retomando a Bourdieu, podremos analizar esta serie de procesos como la construcción de una posición común en el campo del cine nacional; posición que, como hemos visto, tiene su origen en una cadena de transformaciones que producen una nueva crítica y, al mismo tiempo, abren el espacio de posibilidades para el Nuevo Cine Argentino.

El sustrato de experiencias compartidas por la nueva crítica, por un lado, y la transversalidad de las lógicas descritas en la conformación de su espacio, abren la posibilidad de intercambios y confluencias entre zonas distantes de la circulación del cine. Podemos, en efecto, distinguir, dentro del espacio genérico de la crítica cinematográfica, entre la existencia de un subcampo de circulación ampliada al que pertenecerían los medios masivos de comunicación, y la formación de un subcampo de circulación restringida, destinada a los iniciados, especializada (donde entrarían muchas de las múltiples revistas aparecidas en los últimos años). No obstante, en nuestro recorrido hemos marcado las fuertes continuidades entre ambos subcampos, la aparición de una alianza estratégica entre diversos tipos de crítica en torno a la figura del Nuevo Cine Argentino.

Hemos rastreado en el marco del señalado espacio común del discurso de la crítica el despliegue de dispositivos que funcionaron como ordenadores y visibilizadores de la renovación en el campo cinematográfico. Este discurso que celebra el nuevo cine es en parte su creación, un dibujar los límites de un territorio nuevo en un mapa que se piensa arrasado. Sin embargo, no queremos con ello decir que el Nuevo Cine Argentino fue una creación ex nihilo de la crítica. Efectivamente hubo una serie de directores, películas y estéticas novedosas, de mayor calidad y solvencia técnica, que no pretendemos negar.

toque. Pero la generación que quedó ahí dentro, esa generación va a alterar el campo del ámbito y el mercado cultural y sus metadisursos” (entrevista propia).

Pero era necesaria una enunciación clasificatoria que tradujera el caos en orden y el azar en destino. Una cosa no hubiera sido posible sin la otra.

Creemos enfrentarnos entonces a un conjunto de relaciones que acaban materializándose en una suerte de enlace de convivencia, en un momento en el que el todo de la producción cinematográfica se manifiesta en su forma más fragmentada y diversificada. Ante este fenómeno que se presenta aparentemente confuso y disperso se fue desarrollando el rol protagónico de la crítica, testigo que descubre su canal y ajusta su personalidad en tanto agente mediador de esta *transformación* y resulta impulso corporizador del movimiento desde su discurso efectivo.

Esta posición atribuida a la crítica es producto de un compromiso generado en la simultaneidad de la expresión de una generación, y la producción y delimitación de su propio espacio de autorrealización. La convivencia entre la “nueva” crítica y las obras de los jóvenes realizadores, se gestiona en un enlace que proponemos entender con la figura del *pacto*. Actores que ocupan posiciones igualmente subordinadas en el campo del cine nacional ponen en escena una estrategia de subversión de la estructura de distribución de capitales a través de un pacto de mutua conveniencia.

Bajo diversos formatos reencontramos la figura del pacto en la subjetividad de los críticos de cine. Aparece con el traje de una imaginaria fraternidad nacional para Diego Lerer, crítico del diario *Clarín*: en “[sobre las críticas a películas argentinas] “...tratás de darte cuenta de que es gente, que labura, que se rompió el culo haciendo una película. Entonces decís bueno, la película es mala, no voy a dejar de decir que es mala porque lo es, ahora, voy a ser lo más considerado posible con respecto a la forma en que se ponen esas cosas”. Por otra parte, agrega en relación a la manera en que el diario organiza la elaboración de las críticas: “Nosotros tenemos una política que es que, en lo posible, siempre que podamos ver todos las películas argentinas, la idea es que la escriba la persona a la que más le gustó la película”.

De la misma manera, rastreamos en un registro diverso la figura de un contrato generacional, de una cercanía de experiencias y de ciertas afinidades electivas, en el relato de David Oubiña:

“es difícil criticar desde adentro. Es difícil criticar a aquellos que son mis amigos, me parece que lo que se ha producido entre el nuevo cine y la crítica es que en general hay como una relación generacional bastante cercana, hay contactos más fluidos entre críticos y cineasta. Los cineastas son amigos de los críticos, los conocen, se los cruzan en los festivales (...). No es tan fácil patear el tablero y decir ‘la última película de Caetano no me gustó, no es buena’. Es difícil decir eso...”

La figura del pacto nos permite pensar los límites que supuso la operación discursiva de la crítica al enfrentarse con la construcción de su nuevo objeto. En efecto, pactar supone también ceder, y la crítica habrá de resignar su bien máspreciado, precisamente, su capacidad de crítica. En las reflexiones de los propios críticos se insinúa la advertencia: “Yo tengo la sensación de que, en general mas bien en los diarios, o incluso en la última época de *El Amante*, más bien lo que yo creo, es que hay una tendencia a reproducir desde la crítica el discurso de los cineastas. Es como si la crítica dice lo que los cineastas quieren que se diga, es decir, no hay una diferenciación, una confrontación, para bien o para mal, positivamente o negativamente, entre la crítica y la película (...) no funciona como una crítica” (David Oubiña). Una suerte de contrato implícito subyace en esta sentencia, que se subordina al pacto de subsistencia legitimatorio que dio origen a su convivencia al interior del campo.

Ritos de institución: los efectos del pacto

La designación de lo nuevo, en su condición herética, se deja reconocer en la medida en que despierta la voz de una ortodoxia dormida, y ensueña el silencio de la doxa. Para interpretar este movimiento es necesario volver a Bourdieu retomando la noción de campo cultural. Es precisamente el campo de producción cultural, entendido como sistema de las relaciones objetivas entre agentes e instituciones, y lugar de las luchas por el monopolio del poder de consagración, el que engendra continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor. No son entonces los críticos en su individualidad soberana, sino la lógica estructural del campo, expresada en la construcción de habitus, la que permite explicar las cadencias de lo nuevo.

Las estrategias de la crítica aparecían, en un primer momento, delimitadas por la marca temporal del pasado, suscribiendo una definición del fenómeno del Nuevo Cine Argentino contenida en la ruptura con lo viejo, resaltando las distancias. Con la consolidación de la novedad, las fronteras que demarcaban esos lapsos empiezan a confundirse en la contemporaneidad de los realizadores y los críticos. Aflora entonces, en la crítica, el problema de presentar a las nuevas películas y los nuevos realizadores fuera de ese canon de oposición a lo viejo -ya lejos del cine de los ochenta-, quedando así al descubierto su dificultad para establecer una nueva *distancia*. La condición polémica de la crítica queda entonces obturada, y ello se manifiesta en la ausencia de discusión. La crítica resulta atrapada en el tejido cerrado de un campo en vías de autonomización. Es el vislumbamiento de un desaliento que ha persistido ataviado en su insipidez prematura.

Empero, ¿podría haber sido de otra manera? Ante este panorama podemos indagar las razones de los límites de este movimiento de la crítica. Una lectura atenta a la lógica de funcionamiento del campo cultural supone recordar la limitación estructural de cada renovación fruto de la heterodoxia. Si el campo cultural funciona en una perpetua lucha entre profetas y sacerdotes¹⁸, como un continuo surgimiento de heterodoxias que implican una racionalización, llegan a convertirse en oficialidad que necesita de una nueva profecía para conmover sus propios silencios. La impotencia que envuelve a la crítica dentro del campo cinematográfico local, confinada al futuro que prescriben sus sentencias, sin embargo ha de rescatarse en los términos de una alianza estratégica que dio lugar a consolidar ese mismo campo en base a una mayor autonomía. Este “extravío” de la crítica permitió, de alguna manera, dar tiempo y forma a un campo que invirtió a todos sus agentes en el proceso hacia una mayor autonomización.

Este momento, en el que el nuevo cine empieza a tener la necesidad de citarse a sí mismo, detiene el curso de la crítica en una reafirmación del compromiso instaurado en la promesa que cargaba lo “nuevo”. La necesidad de recuperar aquel capital invertido por la crítica en el duelo consagratorio de un cine disparado por la torrentosa parcialidad de la historia, debe ser coherente con su

¹⁸ Pierre Bourdieu retoma estas nociones de los escritos de sociología de la religión de Max Weber para construir su teoría del campo cultural. Véase para un mayor desarrollo Scott Lash (1997).

impostura, confirmando su posición legítima en tanto responsable de hacer visible el cine que en este momento recorre el mundo. La necesidad de recomponerse y recuperar el capital cedido, lucha con el compromiso de conservar esa pretensión de subversión herética que dio lugar a prescribir la emergencia de un cine “distinto”. La revisión de las promesas, de los desconocidos silencios que funda la institución de una estabilidad, quizás deba esperar a la conformación de una nueva profecía.

Bibliografía

AAVV (2003); *60/90 Generaciones*, Malba, Buenos Aires.

FIPRESCI (2002); *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Ed. Tatanka, Buenos Aires.

Kruger, Clara (2003); *Páginas de Cine*, Archivo General de La Nación, Buenos Aires.

Lash, Scott (1997); *Sociología de la posmodernidad*, Amorrortu, Buenos Aires.

Telerman, Jorge (2003); Catálogo del V Festival Independiente de Buenos Aires.

Corpus

La Nación, suplemento de Espectáculos (1997-2003)

El Amante (1997-2003)

Otrocampo (2002-2004)