

Nombre. Esteban Dipaola

Institución: CONICET – IIGG

e-mail: estebandip@yahoo.com.ar

Eje: Producción y consumos culturales. Arte. Estética

Título: “Todo se mueve: recorridos y complots en los films *Castro* y *Todos mienten*”

Todo se mueve: recorridos y complots en los films *Castro* y *Todos mienten*

Esteban Dipaola

Seguir escribiendo o hablando sobre Nuevo Cine Argentino (NCA) cuando ya han transcurrido unos quince años desde su surgimiento con películas como *Rapado* (Rejtman, 1995) y *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1998)¹, pareciera estar restando a la categoría de novedad su verdadero sentido o significado. Sin embargo, lo nuevo no es simplemente un momento que pueda ser datado y configurado como tal según circunstancias simplemente históricas, sino que en dicha categoría deben considerarse también condiciones estéticas, que son las que hacen de la novedad un efecto que cuestiona la insistente linealidad de la historia. De hecho, el NCA se ha transformado en una categoría que ha desafiado, incluso, a su propia historia: pues no sólo su heterogeneidad, que hace que una variedad de películas disímiles entre sí puedan ser aceptadas en su definición, sino también su renovación como concepto han implicado la supervivencia y consolidación de una idea sobre el cine que se sostiene todavía en la actualidad para dar cuenta de un determinado modo de hacer películas en nuestro país².

Desde hace un tiempo que la crítica especializada viene imponiendo la idea del fin de un ciclo o, llanamente, de la retirada de esa categoría de NCA por considerarla inválida para un análisis correcto de esta cinematografía, debido a que muchos de los directores que emergieron bajo ese amparo, a partir de sus segundas o terceras películas habrían comenzado a repetirse y a recaer en ciertos manierismos y tecnicismos que los llevaban a una reproducción de ideas al estilo dogma. Pero, recorriendo las preocupaciones de esa misma crítica a lo largo de todos los años en que se ha analizado al NCA, se vislumbra que lo que constantemente se ha repetido es la concepción del fin, es decir, el fin del NCA ha estado

¹ Para la especificación de los años de cada película se utiliza la fecha de su estreno comercial.

² Debe tenerse en cuenta que la idea de “nuevos cines” ha venido imponiéndose desde el “neorrealismo” italiano y la *nouvelle vague*, y que en nuestro país se utilizó para definir a un grupo de directores y de filmes de los años sesenta, así como también en los años ochenta. Empero, en aquellos años la categoría fue prontamente desplazada y no alcanzó para dejar una serie de ideas o requisitos de utilización en nuestra cinematografía. Si hay un legado del cine en Argentina, por diferentes circunstancias que mencionaremos, se terminó de imprimir a partir de la cinematografía surgida desde mediados de los noventa a nuestra actualidad.

asediando en estado de anuncio prácticamente desde su nacimiento. Más recientemente desde la revista especializada *El amante* se llevaron a cabo dos *dossier* sobre el estado de situación del cine argentino: primero en el número 173 de octubre de 2006 se impone desde la tapa la pregunta “¿Qué es el cine argentino?”, donde algunos de los críticos no solamente impugnan eso en lo que supuestamente se ha transformado el NCA, analizando una serie de películas que, según sostienen, no se condicen con lo que sus directores habían demostrado en sus primeras obras, sino que además se enarbolan como los inventores de eso que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino, o sea, se arrogan el mérito de haber decidido qué era NCA mucho antes de que esa constelación de películas se desarrollara. Posteriormente, en el número 181 de junio de 2007, la misma revista titula en su tapa “La búsqueda del cine argentino: entre la comodidad y el riesgo”, donde se empieza a cuestionar esa repetición propia de los “chicos ricos que tienen tristeza”³, aduciendo que ese nuevo cine ha entrado en su hora final y es tiempo de que surjan nuevas ideas que limpie el aire y agregue, otra vez, frescura al ambiente (casi como en una publicidad de desodorante para baños). Javier Porta Fouz en la editorial de ese número, dice: “El minimalismo vació la casa del viejo cine, tiró los trastos y dejó las paredes y los pisos limpios. Ya vimos los ambientes vacíos. Ahora pongan muebles” (Porta Fouz, 2007: 5). Desde ese lugar, entonces, se empieza a proponer y cuestionar que en realidad el NCA se repite sobre una serie de “dogmas”, nunca escritos en un programa específico, lo que hace que sus innovaciones momentáneas estén ya claramente agotadas. La solemnidad es el tema central que convoca a los fervientes expositores del “fin de la era NCA”⁴, por ello celebran *UPA! Una película argentina (2007)*, pues viene desde el mismo campo a poner en cuestión la etiqueta NCA. Pero *UPA!* fracasa, no por lo que cuestiona sino por lo que es. Guido Segal, –con una ironía demasiado previsible– expone ese “dogma global” del NCA, coordinado en diez reglas tácitas: la primera que menciona es que “la cámara estática prevalecerá sobre la cámara en movimiento”; luego, la utilización de “planos secuencia de extensa duración”; en tercer lugar, la priorización de “la escasez de diálogos por sobre el cine dialogado”; seguido a ello, la preferencia del NCA por la actuación minimalista o la no-actuación; quinto, el distanciamiento respecto a los personajes y a sus

³ Gustavo Noriega es uno de los críticos más insistentes en el repudio generado hacia el NCA, del cual decía que estaba “gravemente enfermo de gravedad”, atendiendo a la “solemnidad” y a la “abulia” que habría absorbido a películas como *Monobloc* (Ortega, 2006), *Mientras tanto* (Lerman, 2006) o *Fantasma* (Alonso, 2006), entre otras. En realidad, la nota es un repudio sonante y plenamente solemne a *Monobloc*, e ironiza con la idea de unos chicos ricos que filman cosas cargadas, pretenciosas y “tristes”. Véase, Noriega (2006): “La tristeza de los niños ricos” en: *El amante* N° 174, noviembre, pp. 6-7.

⁴ Llamativo sería (si no conociéramos que la crítica es dócil con sus amigos) que mientras se cuestiona la solemnidad del NCA, se celebre una película tan “vieja”, sobrecargada y solemne como *Música Nocturna* (2007) de Rafael Filippelli.

situaciones; sexto, la captación fílmica de los intersticios entre acciones para mostrar “la vida en su más pura expresión”; en séptimo orden, la elección de una estructura fragmentaria; octavo, “no se trata de narrar sino de construir climas; no es una cuestión de qué pasa sino de cómo pasa; no filmarás una serie de acontecimientos sino el devenir de la subjetividad de uno o más personajes a lo largo de un período de tiempo acotado”; como noveno punto, “el director es el único responsable de la obra”; y, finalmente, “el humor está vedado, dado que entretener no es el fin del arte” (Segal, 2007: 7)⁵.

Por supuesto que si estuviera la intención de hacerlo, se encontrarían una cantidad importante de películas del denominado NCA que ingresan por la puerta grande a esta especie de “dogma”. Ahora bien, las características estéticas, técnicas y argumentales que provocan coincidencia entre una serie de realizadores, no necesariamente llevan al descrédito de un tipo de cine. Hacer cine conlleva una pregunta estética que implica una respuesta política, es decir, no se trata de repetir modos de concepción de un filme, sino de pensar sobre las condiciones de producción y acerca de qué decir y qué hacer con ello, incluso, cuando “no se dice nada”. Pero además, la repetición más encumbrada en estos años, como hemos dicho, refiere a la persistencia de la crítica cinematográfica en anunciar el fin del NCA. Si éstas que mencionamos han sido las posturas más recientes y ya sostenidas en un cierto acuerdo tácito por la crítica y los análisis académicos, también en los años de precoz formación e información del NCA se postulaban posiciones similares: Porta Fouz en *El amante* N° 127 de noviembre de 2002 ya aducía que las películas del nuevo cine empezaban a carecer de “emoción” sosteniendo que los riesgos de puesta en escena obturaban premisas riesgosas en lo emocional (Porta Fouz, 2002: 8-10). De idéntico modo, y en el mismo número de la revista, Quintín ponía reparos en seguir celebrando el NCA, ya que empezaba a carecer de riesgos estéticos y, además, ponía en tela de juicio el lugar de la crítica frente a ese problema⁶: “Lo que pienso es que ha habido en este último tiempo una decadencia sutil que es de las expectativas: el medio cinematográfico (cineastas, críticos, espectadores) se está acostumbrando a pedir poco [...] se conforma con lo que considera correcto” (Quintín, 2002: 11).

En esa sintonía, ya desde los primeros años de impulso de los jóvenes directores se comenzaba a cuestionar la posibilidad de futuro de ese nuevo cine que surgía y buscaba

⁵ Una interesante contestación a esta idea de Segal se halla en el siguiente número de *El amante*, realizada por Sergio Wolf y titulada: “Insistencias, imprudencias, persistencias, resistencias”.

⁶ Asimismo, en la revista *El amante* N° 124 de agosto de 2004 se publicaba el texto de una película-noticiero nunca proyectada cuyos realizadores eran Mariano Llinás, Gabriel Lichtman y Alejo Moguillansky y que ya planteaba el agotamiento de ese nuevo cine, entre otras cosas allí se esgrimía: “Algunas películas fueron buenas. Algunas fueron sorprendentes y originales. La mayoría sólo fueron iguales”.

proponer nuevas premisas estéticas y de producción de los filmes. En definitiva, lo que se viene cuestionando desde hace bastante tiempo es la condición de lo “nuevo”, o, más precisamente, a qué llamamos *lo nuevo*. Si pasaron más de quince años y todavía seguimos hablando de NCA es, quizás, porque lo nuevo no es una categoría pura y estanca, sino que requiere siempre de una imposición de movimiento: lo nuevo se mueve, esto es, no se trata de un espacio llano, un conjunto cerrado donde se establece una definición segura acerca de lo *que es*, pues lo nuevo no es del carácter de la esencia sino de la diseminación. Así, lo nuevo no se define exclusivamente por su oposición a “lo viejo”, sino, más propiamente, por su diseminación interna como novedad⁷. Segal en el artículo citado expresaba: “el Nuevo Cine Argentino, definido primordialmente por su valor de novedad. Después de unos quince años de existencia [...] seguir llamándolo ‘nuevo’ resulta, cuando menos, poco práctico” (Segal, 2007: 6). Y por su parte, Wolf contestaba a ese presupuesto: “la pertinencia de la inclusión o exclusión de una película dentro o fuera de ese ‘grupo’ depende más de las elecciones de puesta en escena” (Wolf, 2007: 34). En este último, se presenta una consideración fundamental, pensar las relaciones, en el NCA, dadas entre estética y producción, algo que en las prerrogativas de Segal no aparece en ningún momento; empero, debe insistirse en repensar la noción de novedad, pues si ésta es considerada como algo fijo y dado una sola vez en el tiempo (ej. el momento de un nacimiento), carece de significación, puesto que si algo es nuevo por única vez, ya está agotado en su propia concepción. Es más correcto considerar a lo nuevo como un flujo, un devenir: lo nuevo deviene otra cosa por su propia concepción de novedad. Lo nuevo es un movimiento y, con precisión, lugares, personas en movimiento –tal sucede en una película como *Castro* (Alejo Moguillansky, 2009)–; complots, secretos y objetos en movimiento –según las diseminaciones de una película como *Todos mienten* (Matías Piñeiro, 2009)–⁸. Lo nuevo se aprehende así como la posibilidad estética y política de pensar *con* el Nuevo Cine Argentino.

Eso que se ha dado en llamar...

Gonzalo Aguilar en su ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino (2006), con certeza pone en consideración el distanciamiento que la crítica hace respecto al fenómeno, aludiendo

⁷ Al respecto decía Jean Narboni: “Lo ‘nuevo’ no existe nunca en la fase de proyecto so pena de verse reducido a lo arbitrario de un postulado las más de las veces abandonado a sí mismo, a la helada ecuación de una matemática nunca experimentada o a los balbuceos de las múltiples vanguardias de las que la historia del cine no ha cesado de sufrir sus débiles pataleos. No hay novedad válida más que en la llegada, es nuevo lo que es siempre nuevo. El estado incompleto esencial es la parte maldita y magnífica de esas obras” (Narboni, 2006: 72).

⁸ Estas dos últimas películas no han tenido, hasta el momento de escritura de este artículo, ningún estreno comercial y sólo fueron exhibidas en nuestro país en el marco del BAFICI 2009.

a la idea de “eso que se ha dado en llamar”. Pues, de esa forma la crítica mencionó durante largo tiempo al Nuevo Cine Argentino: “eso que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino”. La previsión de Aguilar frente a ese distanciamiento es correcta y aportó la necesaria imposición de la categoría: “*existe un nuevo cine argentino*” decía, asumiendo que aun sin programa estético común, la categoría era imprescindible para encuadrar una serie de películas que habían renovado la escena cinematográfica en nuestro país. Pero cuando las insistencias sobre la culminación de ese momento son tan recurrentes, es tal vez menester retomar la deriva de “eso que se ha dado en llamar”; porque eso que se ha dado en llamar también inscribe la fuga de toda nominación, escapa al nombre estanco que una cierta crítica busca imponer bajo la lógica de una idea de novedad que se cierra sobre sí misma. Eso que se ha dado en llamar el Nuevo Cine Argentino, no es una cosa dada de una vez y para siempre, al contrario, es una constelación de momentos: pues no es lo mismo hablar de aquellos inicios con *Rapado, Pizza, birra, faso* o *Mundo Grúa* (Trapero, 1999), que referirse a *Silvia prieto* (Rejtman, 1999), *Sábado* (Villegas, 2002); *Los muertos* (Alonso, 2004) o *Monobloc* (Ortega, 2006). No se trata, con esto, simplemente de considerar etapas y, ni siquiera, de refugiarse en la heterogeneidad de los filmes; lo que se busca comprender es la creación de condiciones que se han dado para que los modos de producir películas (en su estética y financiamiento) hayan verdaderamente cambiado. Por ello, “eso que se ha dado en llamar” inicia el proceso de diseminación, impide el nombramiento de la categoría, pero también el congelamiento de la misma en un único universo. Lo que damos en llamar no tiene nombre, porque, en verdad, nunca lo ha tenido: huye de la denominación para devenir siempre novedad. No es que hay un nuevo cine argentino, hay *algo* que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino, un devenir del nombre, pero bajo la diseminación del *don*. Lo dado en llamar es *dar* el nombre, pero ya no como nombre propio, sino como efecto de una suscripción. Si el NCA se ha convertido en una etiqueta que se aplica a unas ciertas películas y no a otras, contrariamente, “eso que se ha dado en llamar” nos indica una constelación, una deriva, donde el NCA no es ya una etiqueta ni una nominación, sino el don mismo que se da en las películas. Si la crítica recurre persistente y consistentemente a la idea de clausura y a la anulación del nombre, es justamente por esto mismo: la falsa creencia en un ciclo, en una etapa datada históricamente, de un lado, y la asunción de un nombre propio que se resiste a ser útil para aquello que *ahora, en este preciso momento* debería considerarse “lo nuevo”⁹, de otro. Pero, como hemos expuesto, la

⁹ Es el mismo problema que se evidencia en la película crítica *UPA!* ya mencionada. La afectación por eso que el nuevo cine argentino se supone que *es*, termina afectando su propia narración, donde los estereotipos que se

novedad no es un dato ni una consigna, sino un proceso de creación. *Eso que se ha dado en llamar* deviene nombre im-propio, es decir, no es una propiedad común a las películas del NCA, sino un don inmanente a ellas, pues la categoría Nuevo Cine Argentino no es un fundamento exterior que organiza a los filmes sino lo que se conforma *con* esos filmes. “Existe un nuevo cine argentino”, como sostuvo Aguilar, pero, más precisamente, existe *eso que se ha dado en llamar* Nuevo Cine Argentino. Existe la fuga del nombre propio, no como distanciamiento frente a la renovación claramente producida en nuestro cine, sino como emplazamiento de su genuino carácter de novedad. Por esto, no basta con exponer la definición por la negativa para pensar el NCA: su distancia y diferenciación respecto a la representación costumbrista del cine nacional de los años ochenta, su desapego en relación a los temas “relevantes socialmente” y a los efectos de denuncia y a los mandatos y exclamaciones morales e ideológicas. Si la novedad no es ese espacio estanco que simplemente diferencia con lo anterior, es porque en la novedad también hay un carácter de afirmación de eso que es nuevo; y así, en todas sus variantes, este cine produjo formas de pensar nuestra época: los entrecruzamientos entre distintos personajes, la circulación constante de objetos, personas, nombres, la diseminación de los espacios, algo que lleva a considerar en las sociedades actuales a los lugares como tránsitos, flujos, etc¹⁰. Todas esas condiciones expresan el devenir múltiple de nuestra experiencia contemporánea, que es otra indicación más de que la novedad no es el efecto de lo producido, sino lo que está produciéndose. Así, eso que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino no nombra, sino que *da* el sentido¹¹.

Estéticas y producción

Se presentan factores contextuales en lo histórico y cultural, así como también otros relativos a la especificidad estética que han modificado las relaciones entre estéticas y producción desde los años noventa a nuestra actualidad. Cabe mencionar las mutaciones

pretenden utilizar como móviles críticos se convierten en simples retratos de la propia imposibilidad crítica de esa película.

¹⁰ Olivier Mongin (2006) realiza un interesante análisis de los lugares y de lo urbano en nuestra contemporaneidad, considerando la manera en que los tránsitos y los flujos construyen a esos lugares.

¹¹ Gilles Deleuze decía: “Basta con que nos disipemos un poco, con que sepamos permanecer en la superficie, con que tensemos nuestra piel como un tambor, para que comience la gran política. Una casilla vacía que no es ni para el hombre ni para Dios; singularidades que no pertenecen ni a lo general ni a lo individual, ni personales ni universales; todo ello atravesado por circulaciones, ecos, acontecimientos que producen más sentido y libertad, efectividades que el hombre nunca había soñado, ni Dios concebido. Hacer circular la casilla vacía, y hacer hablar a las singularidades pre-individuales y no personales, en una palabra, producir el sentido, ésta es la tarea de hoy” (Deleuze, 1989: 91). De esta manera, el sentido no es lo *dado* sino lo que se *da*.

sociales y culturales acaecidas durante las dos presidencias menemistas, donde la cultura del individualismo pregonada institucionalmente y reproducida socialmente, tuvo claros efectos en la conformación cultural de nuestro país en los últimos, al menos, veinte años. Conjuntamente con los cambios globales en lo cultural y en lo económico, la transformación en nuestro país arraigó en un declive de la constitución de lazos sociales duraderos que, si bien en la mayoría de los estudios académicos ha sido analizado como proceso de “fragmentación social”, debe ser pensado, más concretamente, como un estado de flexibilización de las producciones y las marcas identitarias, que han hecho que en las denominadas “sociedades de consumo”, las integraciones comunitarias se tornaran transitorias y constantemente cambiantes. Olivier Mongin esgrime que siendo cosa del pasado la “solidaridad orgánica” propia de las sociedades industriales, ha emergido “una tercera solidaridad, la solidaridad ‘conmutativa’¹² que relaciona a los individuos con organizaciones que pertenecen a una multiplicidad de redes interconectadas”. En tal situación, añade: “los individuos practican el *code switching*, vale decir que se esfuerzan por hacer malabarismos con los diferentes códigos sociales y culturales para pasar de uno a otro” (Mongin, 2006: 184).

Por su parte, también puede considerarse la influencia que ha tenido en la conformación de una producción cinematográfica relevante y diferente, la Ley 24.377 “De fomento y regulación de la actividad cinematográfica”, conocida normalmente como “Ley de cine”, sancionada en el año 1994¹³. A su vez, ha sido de una importancia considerable en la formación de los jóvenes directores la aparición, también por aquellos años, de las escuelas de cine, siendo la más reconocida la FUC (Fundación Universidad del Cine) creada y dirigida por Manuel Antín en el año 1991¹⁴. También debe mencionarse la función que ha cumplido a lo largo de estos años el Festival de Cine Independiente de la Ciudad de Buenos Aires (BAFICI).

¹² La noción de “solidaridad conmutativa”, Mongin la retoma de François Ascher quien en *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, había propuesto ese concepto.

¹³ La nombrada Ley no sólo creó el INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales) ampliando la denominación del anterior Instituto Nacional de Cine, sino que además quintuplicó, en una primera instancia, los recursos que el Estado dedicaba a la producción cinematográfica, posibilitando que el nuevo instituto otorgara subsidios, créditos de bajo costo y premios. Sin embargo, “la ley terminó favoreciendo a las corporaciones. Se creó un consejo asesor formado por sindicatos, organizaciones de directores y organizaciones de productores. Estas corporaciones nombran a los comités que evalúan y aprueban el presupuesto y los proyectos a financiar. Los miembros de los comités no están por méritos propios sino por representar a entidades, y esas entidades son las que deciden qué financiar. Es decir, se financian a sí mismas” (Campero, 2009: 30). También, para más consideraciones sobre los efectos y resultados de la Ley de Cine, véase: Aprea (2008).

¹⁴ Manuel Antín además había sido el director del Instituto Nacional del Cine (INC) durante el gobierno de Raúl Alfonsín.

En estas circunstancias, signadas por un proceso de profunda transformación en la estructura socioeconómica de la Argentina y nuevas condiciones de producción y formación en la cinematografía, el Nuevo Cine Argentino emergía a partir de una joven generación que rechazaba los presupuestos estéticos de la generación anterior y, al tiempo, buscaba producir lo nuevo. Como sugiere Marcela Ojea:

el cine comenzaba a hablar con sus imágenes. Nuevos espacios y con ellos también nuevos personajes de extracción social variada llegarían a la pantalla por primera vez en un registro realista¹⁵, a veces rayano en lo documental, que podía alternar con la experimentación estilística en el plano del lenguaje, en el de la puesta en escena o en las estructuras narrativas (Ojea, 2009: 43).

Se procuraba eliminar la impostación, el didactismo y la recurrencia a las metáforas y las alegorías sociales. Pero, en definitiva, lo que empezaba a modificarse plenamente era las relaciones entre estéticas y producción: “se trata de una ruptura en el modo de hacer películas, de un cine cuya producción no tan encorsetada en los tiempos trajo una mayor libertad a la hora de experimentar con las formas” (Ibid: 44). Así, los bajos recursos de producción dejaban de ser un simple inconveniente para convertirse en una ocupación estética. Un nuevo cine, en su primera etapa, más “artesanal” empezaba a surgir, lo que llevaba a que la figura del “alea”¹⁶ sea introducida en las consideraciones del rodaje. Las películas se hacían formando cooperativas de trabajo y atendiendo a las posibilidades que el propio rodaje imponía, incluso filmando entrecortadamente, fines de semana o en plazos mayores¹⁷. Luego, ya con la madurez de algunos directores, el NCA empezó a conformar sus propias productoras y, de ese modo, realizadores se convirtieron también en productores (Trapero, Burman, Reyero, etc.) que además de producir y conseguir los financiamientos para sus propios largometrajes, se encargaban de posibilitar financiamientos para otros jóvenes realizadores que empezaban a hacerse notar. De otra parte, frente a las vicisitudes y particularidades de la cinematografía en Argentina, empezaba a vislumbrarse un cine de carácter plenamente independiente que se sostiene en evitar los subsidios y la consecuente

¹⁵ En lo relativo a cuestiones estéticas no asentimos tajantemente a la idea de realismo en el Nuevo Cine Argentino, pero esa discusión teórica no es relevante a la propuesta de este artículo. Puede verse: Dipaola (2007) o, próximamente, mi tesis doctoral donde la discusión estética es desarrollada.

¹⁶ Se considera alea a “la brusca irrupción, en un mundo totalmente artificial, de un universo de contingencias más o menos ‘naturales’ a priori totalmente extraño a aquél” (Burch, 2004: 111).

¹⁷ A propósito del filme *Historias extraordinarias* (2008), Mariano Llinás y Laura Citarella, argumentan: “Al ser cinco, esa mezquina división gremial desaparece y es reemplazada por un natural esquema comunitario: el director actúa y pinta las locaciones con la directora de arte, el sonidista sostiene el telgopor en las escenas mudas, los actores empujan la camioneta y se compran sus propios cigarrillos” (Llinás y Citarella, 2009: 167).

burocracia del INCAA¹⁸. De todos modos, las dificultades de producción en las películas del NCA han sido una característica desde los primeros momentos, y la mayoría de ellas han podido ser terminadas merced a subsidios de fundaciones del exterior y premios obtenidos en diversos festivales¹⁹, o inclusive mediante “préstamos” de los propios padres del director, tal es el caso de la primera película de Lisandro Alonso, *La libertad* (2002).

En estas circunstancias, con el advenimiento de eso que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino, por primera vez se hizo consciente en Argentina la relación directa entre estéticas y producción. Pero no debería tratarse de la simple dicotomía entre la industria o lo independiente, sino de la comprensión de que el cine es un movimiento, lo que, en sí, significa la comprensión y la transformación de sus lenguajes, el pensamiento acerca de sus estructuras narrativas y, complementariamente, el pensamiento de sus decisiones estéticas que siempre conllevan una respuesta política. Hacer películas por fuera de la estructura burocrática del INCAA no está mal ni bien, si los valores estéticos de esas películas son reconocibles y relevantes. Estéticas y producción se conjugan como una manera de llevar a cabo esa diseminación de la novedad. Eso que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino sigue existiendo porque sus estéticas no se asimilan a lo dado, y porque sus lenguajes están siempre en continua transformación. Las películas *Castro* y *Todos mienten*, que analizaremos a continuación, son plenas demostraciones de que el “punto de fuga” sobre el cual seguir explorando *lo nuevo* es todavía posible, así como también de que la preocupación, remontada en el tiempo, acerca del fin del NCA si es verosímil, por lo menos, está mal planteada.

Todo se mueve...

Castro y *Todos mienten*, son filmes dirigidos por Alejo Moguillansky y Matías Piñeiro respectivamente, pero además son “dos películas hermanas”, tal como han expresado los propios realizadores. Ambas no sólo comparten la productora (Pampero Cine) y una misma

¹⁸ En “La era de la madurez” (2009), transcripción de una mesa redonda coordinada por Diego Batlle en diálogo con un grupo de productores (Dubcovsky, Musaluppi, Cura) se pone en cuestión el valor de la independencia respecto al Instituto que pregonan algunos directores, y resulta interesante por las acusaciones contrapuestas que surgen acerca de los pagos al sindicato, etc., que se sintetiza en la frase final de Verónica Cura: “el funcionamiento del cine es muy complejo”. Del otro lado de la disputa se encuentra Rafael Filippelli que en entrevista con Sergio Wolf (2009) analiza la idea de independencia en el NCA, prescindiendo de los subsidios del INCAA y pone de relieve el lugar de la Universidad del Cine como productora. Asimismo, puede encontrarse de este otro lado a Mariano Llinás quien ha hecho de su admirable último filme *Historias extraordinarias* una bandera de la independencia y el trabajo entre amigos, y que además desde su propia productora (Pampero Cine) colaboró en la realización de las últimas películas de Moguillansky y Piñeiro que en este artículo se analizarán.

¹⁹ Quizás una de las fundaciones más conocidas en nuestro país sea la holandesa Hubert Bals que ha subsidiado varias de las películas del NCA. Para una comprensión de las dificultades de producción que siempre aquejaron al NCA, puede remitirse al artículo de Diego Trerotola (2009) donde explica los procesos de producción y rodaje de los filmes de Martín Rejtman.

idea de producción independiente, sino que también en ellas se encuentran casi los mismos actores y actrices y una concepción estética similar, más allá de las diferencias argumentales; incluso con una precisión coreográfica, en ambas, tan admirable como los planos-secuencia que la registran. A su vez, fueron rodadas casi en forma paralela. En las dos películas se advierte una renovación, un nuevo lugar de la novedad, partiendo del terreno generado por el NCA. Aparece lo nuevo en ellas a partir de un modo de narrar sus historias como un tránsito: la narración misma se constituye como un movimiento y un devenir, pero si bien esto ya era la condición de algunas películas de Rejtman, Villegas o Lerman, en este caso, la circulación propuesta no es lo que hace devenir a la narración, sino que la propia narración en devenir es la que posibilita el modelo de circulación y la expresión de los tránsitos. No hay una representación del mundo, sus relaciones y su circulación, más claramente se trata de una expresión de los flujos, de los tránsitos, de los lugares, de las personas y de los objetos que las hacen interactuar. Lo que se visibiliza en estos filmes son las relaciones como puros efectos, una composición de la experiencia como “campo de fuerza” (Jay, 2009) que deconstruye la normatividad narrativa haciendo de ella una continua metamorfosis. En *Castro*, la continuidad de las repeticiones originan el estado de movilidad, así la repetición no es la figura de lo equivalente sino de lo que no puede cesar de variar. En esta película es una entrevista laboral la que inicia la repetición, cuando cada pregunta del entrevistador es repetida por otro personaje, casi siempre fuera de campo; así también en el absurdo de una escena sexual, donde la charla es interrumpida constantemente mediante la expresión de un “seguí, no te detengas”. Ese movimiento de la experiencia, entonces, es propio de una narración que se establece como inmanente a la imagen.

Elogio de lo falso

Todos mienten es un momento en un lugar determinado: algunos chicos y chicas en una casa quinta de las afueras de la ciudad que traman algo. Compuesta en diecisiete capítulos, distinguidos por intertítulos que a veces remiten a frases ya leídas o expresadas en escenas anteriores o por venir: la literatura sarmientina se expresa en el filme como el tránsito de un gran complot de toda una tradición literaria en Argentina. Los distintos personajes se atraviesan entre lo que fingen: se hablan, se besan, se tocan, se mienten, pero en realidad, se

hallan atrapados en un complot del que ya no pueden escapar: la imposibilidad de lo verdadero²⁰.

El filme inicia con la presentación del mundo de la ficción literaria desde la cual se constituyó la Nación Argentina: Helena (Romina Paula) lee, y se graba inaugurando una serie de repeticiones: “a partir de Sarmiento es tradición familiar que una vez nacida la hija mujer, el padre muera”. El anacronismo que se instala narrativamente en el filme cumple, entonces, una función, la de derribar dramáticamente la lógica del mito de la Nación: el mito conferido en verdad, es ahora consagrado a una concepción de lo falso. La historia ya no es escrita ni leída por los héroes sino que, desafiado el mito del origen, esa historia se transforma en una multiplicidad de complots llena de personajes, sumergidos en diálogos triviales, que deambulan entre habitaciones y se convierten en secundarios unos de otros. Carlos Astrada en su *Metafísica de la pampa*, argüía: “Nuestra esfinge, la esfinge del hombre argentino, es la pampa, la extensión ilimitada, con sus horizontes evanescentes, en fuga; la pampa que en diversas formas inarticuladas, que se refunden en una sola nota reiterada y obsesionante, nos está diciendo: ¡O descifras mi secreto o te devoro!” (Astrada, 2007: 15). Del enigma de las historias y los linajes ficcionalizados de nuestra nación, emergen los mínimos y circulantes complots de *Todos mienten*. Descifrar el secreto es parte de lo imposible, porque lo que se objeta es el lugar de lo verdadero. El recurso de la historia como documento de la ficción, ya aparecía en la opera prima de Matías Piñeiro, *El hombre robado* (2008): con las mismas actrices que en *Todos mienten*, el director daba forma a una ciudad de Buenos Aires espléndida y que confrontaba con el devenir de su historia. Sarmiento allí era el nombre de un museo, pero también se lo leía, y así Mercedes (María Villar) atravesaba los lugares con *Campaña en el Ejército Grande*, y todo allí era también un proceso de continua falsificación²¹. El botánico se conformaba como un lugar central de la película, pero a la vez dinámico, la ficción de su propia historia le ofrecía tal dinamismo: territorio de Juan Manuel de Rosas en el Siglo XIX, y ahora lugar donde deambulan las chicas y sus amores, los intercambios de cartas y las frases de Sarmiento. De esta forma, en ninguna de las dos películas, el hecho literario es lo central sino la ficcionalización que de ella surge. Todos los

²⁰ Matías Piñeiro comenta en una entrevista: “incorporar el anacronismo dentro de la trama. Ellos están escondidos, conforman una organización que trama algo oscuro. Se guardan en las afueras de la ciudad, de la circulación vertiginosa: necesitan estar desconectados del mundo, fuera del mundo en sentido temporal” (Piñeiro, 2009: 35 –entrevista de Marcos Vieytes–).

²¹ Diego Trerotola decía sobre la película: “Responde a una falsificación con otra: al museo lo convierte en escenografía. Mercedes no busca la petrificada verdad histórica, sino la movediza aventura de lo falso” (Trerotola, 2008: 7).

personajes y sus complots mínimos se entrecruzan, haciendo de la literatura un efecto falso que, paradójicamente, tiene como condición contar una verdad.

En *Todos mienten*, la “historia de los 8” es la que inicia el devenir de los complots y sus repeticiones, dejando entrever una suerte de complot más universal, o un complot final, ese destino al que arroja la propia ficcionalización literaria de la historia: la reconstrucción de la continuidad de un linaje como forma de ruptura de la continuidad histórica. Helena, heredera del linaje de Sarmiento, debe matar al padre, y los pequeños complots se dirigen a la figura de un pintor falso, heredero del linaje enemigo: Joaquín Martín de Rosas (Esteban Lamothe). Desde ahí, la literatura procede como un juego secundario, y es el continuo devenir de los complots lo que posibilita la circulación de los personajes, entre habitaciones y entre secretos, donde entra uno y sale otro de escena interminablemente. Todos fingen asistir a una modalidad de la verdad que ninguno cree, por ello el pintor no es tal y los cuadros son tan idénticos y originales como falsos. Es Isabel (Julia Martínez Rubio), la que pinta cuadros absolutamente rojos de líneas perfectamente idénticas y que se firman con las siglas J.M.R.²²; todos ellos son iguales, pero porque no representan el lugar de una identidad sino que la cuestionan. Isabel dice: “Esa es la idea: hacer falso el original con falsos que en realidad son originales, pero habiendo más de uno pasan a ser todos falsos cuando en realidad todos son originales”. No se trata aquí del nihilismo escéptico característico de muchos filmes del NCA, al contrario, se presenta una deconstrucción de todo un modelo de identidad y representación. Los cuadros rojos se vuelven irrepresentables, porque lo que está puesto en entredicho es su condición de originales o, principalmente, la idea de un origen único y universal, en fin, idéntico²³.

Con esa posición, podría esgrimirse el paralelo con la deconstrucción histórica de la literatura sarmientina, sin embargo, *Todos mienten* no es una metáfora de la construcción narrativa de la nación como para que ello sea posible: tanto la literatura histórica como la deconstrucción de la identidad y la representación en la aparente originalidad de los cuadros, tienden a poner en evidencia el funcionamiento de todo un proceso de ficcionalización mediante el cual comprendemos el mundo que nos rodea y en el cual interactuamos. Si se ficcionaliza la representación literaria de esta nación y de ese modo se procede a falsear el

²² Aparece una sutileza de la puesta en circulación del nombre propio y de la firma: J.M.R. es la firma que refiere a Joaquín Martín de Rosas que, en realidad, no es quien pinta los cuadros, pues como se dijo, son elaborados por Isabel, personaje representado por la joven actriz Julia Martínez Rubio, cuyas iniciales también son J.M.R.

²³ Gilles Deleuze, respecto a la relación entre la identidad y la diferencia proponía: “En verdad, la distinción de lo mismo y lo idéntico sólo da sus frutos si lo Mismo experimenta una conversión que lo relaciona con lo diferente, al tiempo que las cosas y los seres que se distinguen en lo diferente padecen de manera correspondiente una destrucción radical de su *identidad*. Sólo con esta condición, la diferencia es pensada en sí misma y no representada, no mediatizada” (Deleuze, 2002: 114-115 –cursiva en original–).

mito fundacional no es para centralizar una idea acerca de nuestra historia, sino que desde allí se compone toda una concepción de los recursos actuales mediante los cuales producimos la ficción de nuestras propias relaciones. Si, como expusimos en apartados anteriores, el NCA había deconstruido las formas del lenguaje desde el cual se hacía y pensaba el cine nacional, desplazando las figuras del héroe y de la víctima, la relevancia social de su contenido, etc.; en *Todos mienten*, en todo caso, la exploración sobre el lenguaje cinematográfico se vincula más con una literatura que es constantemente remitida como accesoria porque ha desvinculado al mito como clave de percepción de un origen. Es así como en una escena del filme, la figura de Joaquín Martín de Rosas obliga a una representación al resto de los personajes, los cuales subidos a las ramas de un árbol de la casa y pintándose el rostro de color rojo (como los cuadros), gritan: “¡Viva la Confederación! ¡Mueran los salvajes, asquerosos, inmundos unitarios!” En esas condiciones el mito del origen es desplazado, pero también su representación literaria y, por supuesto, su representación fílmica porque se *hace falso al original con falsos que en realidad son originales*: entonces, ya no hay mito de un origen o fundacional, sino el perpetuo devenir de sus falsas representaciones, que además son compuestas bajo la condición de lo onírico, pues el intertítulo que presenta dicha escena es: “El sueño de Isabel”.

En definitiva, la circulación de los personajes entre los distintos complots conforma un movimiento serial y en devenir que da cuenta de una multiplicidad de la historia que es tergiversada narrativamente. Si nada es verdadero, ello no se debe a que todo sea simplemente falso, sino a que la verdad de las narraciones siempre ha comprendido una serie de falsedades originales. “F de Verdadero” es el intertítulo que da comienzo al capítulo de los cuadros rojos, dando así concepción a una multiplicidad de lo idéntico mismo, tal como sostuvo Gilles Deleuze: “Sólo existe la variedad de la multiplicidad, es decir, la diferencia, en vez de la enorme oposición de lo uno y lo múltiple” (Deleuze, 2002: 277). Es decir, entre los cuadros, no hay ya multiplicidad por oposición a una ley de lo idéntico y de la unidad, o por oposición a un original universal: si todos pueden ser tan falsos como originales, y rubricarse en una sigla que también se desplaza indefinidamente, es porque lo que prevalece es su indefinida multiplicidad, su *diferencia*, su respuesta al origen de lo verdadero con la multiplicidad de las falsificaciones.

En definitiva, en la multiplicidad de complots a los que asistimos en *Todos mienten* se acaba configurando el desplazamiento del mito narrativo. No es que el filme carezca de narración sino que ella se hace múltiple en los intercambios: algunos planos cerrados que, en cierta manera, indican el minimalismo de los distintos complots, conducen a las múltiples

falsas formas en que las tramas y las trampas pueden arribar a su desenlace. El intertítulo que abre el anteúltimo capítulo es la letra de la canción final que todos juntos cantan remitiendo al devenir de esa historia contada que ya se ha vuelto múltiple. A partir de allí, la muerte de Rosas es vaciada narrativamente en la ejecución del complot final: quien debe morir es J.M.R., y todo forma parte de un mismo juego circular donde ya nadie cree en nada más que en la falsedad de una historia que ha depuesto al mito. La ficcionalización literaria irrumpe en la ficción fílmica, desde la voz, escuchada en el grabador, de la lectura que Helena había hecho en el comienzo, mientras ella parte de la hacienda a caballo junto a J.M.R.: “Tengo que esperar para continuar los lazos de sangre. A partir de Sarmiento es tradición familiar que una vez nacida la hija mujer, el padre muera. Probar la sangre, llamar a las mujeres que vinieron antes que yo a la manera de confirmar que uno es parte de esta familia... Ahora me toca a mí”.

Como en los momentos de *El hombre robado* en el botánico, en *Todos mienten* la ficcionalización también hace de la verdad un efecto literario de la historia, porque *habiendo más de uno pasan a ser todos falsos cuando en realidad todos son originales*.

Ontología de la fuga

Castro es una película urbana, las calles de Buenos Aires y de la ciudad de La Plata son mostradas en una abstracción que, sin embargo, expresa todo el movimiento y el fluir de sus lugares²⁴. Los medios de transporte (colectivos, trenes, autos) abren el espacio a las condiciones de los traslados, las postas y las persecuciones desde las cuales se organiza una trama de corridas y huidas. Se trata de una suerte de *running movie*, donde todo lo que se puede hacer es correr, escapar, transitar. Al igual que *Todos mienten*, la estructura narrativa se compone de una serie de capítulos que son denominados mediante intertítulos que siempre refieren a frases de diálogos anteriores.²⁵

El personaje principal, Castro (Edgardo Castro), –como expresó el propio director Alejo Moguillansky en su presentación en el marco del BAFICI 2009– “ontológicamente huye”. Pero en esas coreografías de la huida y la persecución, pareciera que todos huyen,

²⁴ Juan Villegas aludía a la película de la siguiente forma: “Cuando la construcción visual y sonora de un cineasta tiende a desprenderse de una representación reconocible de la realidad es, precisamente, cuando las huellas de lo real en la imagen cinematográfica más sacuden nuestros ojos. *Castro* es una película que se inscribe con belleza y muchas ideas en esta relación histórica entre abstracción y realismo” (Villegas, 2009: 40).

²⁵ Además, cabe notarse que algunas escenas e ideas de la película están basadas en la novela de Samuel Beckett, “Murphy”.

porque la ciudad se define por los movimientos y los tránsitos²⁶: en esa constitución de la ciudad a partir del fluir de la huida, la misma se convierte en un devenir en donde sólo queda escapar: huir de los obstáculos, de los amores, de lo que se tiene y de lo que no se posee, del trabajo y del deber de conseguirlo²⁷.

Entre las huidas y los obstáculos, *Castro* compone a la ciudad como un tránsito: si la ciudad mirada es un montaje, transitarla es un admirable plano-secuencia. Los personajes huyen y vagan coreográficamente, haciendo de la abstracción de la ciudad mostrada una expresión de sus pasajes, sus calles y sus devenires. Por la ciudad se deviene, no es lo simplemente visto sino todo lo que en ella se hace. La ciudad se vuelve expresiva en el devenir, rompiendo, así, con la representación abstracta de su mundo. Por ello, en el filme se recurre a la dinámica de los cuerpos, pues ellos hacen la ciudad. Los personajes de *Castro* duermen en posiciones extrañas y lugares impredecibles: dentro de los autos, con el cuerpo extendido sobre escalones de una escalera, apoyados contra la pared, o como el propio Castro dentro del placard. Esos cuerpos de posiciones extrañas erotizan el transitar urbano con su devenir; de esa manera, las situaciones no se determinan por las acciones que compendian sino por el tiempo que conforman: en las diferentes circulaciones se configura una forma del tiempo, es decir, un tiempo como fuga, en donde todos huyen de su propia localización y se persiguen y desencuentran entre sí²⁸. En la escena de las postas de autos, esa composición del tiempo adquiere su síntesis: en una ciudad diagramada y cartografiada según sus tránsitos y sus movimientos, los cambios entre autos de los distintos personajes, mientras se persiguen unos a otros y el traspaso de un paquete entre ellos, componen un modo de circulación e intercambio que permite condensar y apreciar el intersticio desde donde se visibiliza lo

²⁶ Es importante resaltar la dirección coreográfica de la película, la cual estuvo a cargo de Luciana Acuña.

²⁷ Algunas referencias sobre la película, ya sea en el marco del BAFICI o en revistas especializadas tendieron a comparar las coreografías de *Castro* con un género como el burlesco, sin embargo, si esa idea es adecuada para definir a una película como ésta, habría que pensarla según lo que indicó Deleuze respecto al “nuevo burlesco”, pues según el pensador, ese nuevo burlesco “nace del hecho de que el personaje se mete (involuntariamente) en un haz energético que lo arrastra y que constituye precisamente el movimiento del mundo, una nueva manera de bailar, de modular” (Deleuze, 2005: 94). El ritmo de las corridas y las postas de *Castro* se acerca a esta forma de burlesco que definía Deleuze. Asimismo, ya se había establecido una relación entre la *nouvelle vague* y el burlesco, y si se habla de vínculos y herencias, tanto *Castro* como *Todos mienten* podrían ubicarse entre las imágenes del legado de la *nouvelle vague*. Yann Lardeau refería a ese vínculo entre la generación francesa de los años sesenta y el burlesco: “La relación del cuerpo con los objetos que lo rodean en escena ‘produce’ una serie de obstáculos con la que sucesivamente choca la carrera del actor, y ello pasa a ser la materia prima del lenguaje cinematográfico” (citado en: Deleuze, 2005: 257n).

²⁸ “El cuerpo es un primer pliegue que se despliega y se repliega, el espacio público es un segundo pliegue que efectúa también ese doble movimiento de dilatación y contracción. Pero el espacio público exige que el espacio urbano tenga una forma, que un lugar adquiera forma para un cuerpo. Adquirir forma y poner en escena son experiencias simultáneas” (Mongin, 2006: 295).

urbano y el tiempo de lo urbano en las sociedades actuales²⁹. Pues, cuando ya no hay un modelo rígido de sociabilidad, sino relaciones que se constituyen e intercambian constantemente, que se conforman como pasajes, la propia ciudad ya no comprende una adecuación representativa geográfica, sino que se vuelve una expresión de lo que en ella sucede y pasa. Esa ciudad se configura como *Acontecimiento*³⁰. De esta manera se hace posible “la ciudad como reserva de metamorfosis: pasajes, cambios, transformaciones” (Comolli, 2007: 506). Porque a través de esa lógica de los cuerpos, las posiciones y los tránsitos, el lugar urbano se convierte en “un espacio que hace posible interacciones” (Mongin, 2006: 143). Como sugiere Jean-Louis Comolli, es el cine el que “nace terriblemente urbano”:

Este juego de los cuerpos con el fuera de campo conduce a una *erotización de los bordes del cuadro*: adentro/afuera, cerca/lejos, fijo/móvil, la ciudad que pasa juega a las escondidas con la cámara, de suerte que se inscriben a través de este juego los signos de un deseo ambivalente: de aparecer, de desaparecer. [...] El cine cumple una de las posibilidades de los habitantes de las ciudades: exhibirse y ocultarse a la vez, manifestarse y borrarse, conjugar la singularidad de los cuerpos con el anonimato de las multitudes (Comolli, 2007: 506).

En *Castro* esa ciudad en devenir, la ciudad que escapa a la lógica de su propia representación, ya no puede ser más que un modo de la fuga y del flujo; pues “lo que caracteriza a estos espacios es que sus rasgos propios no pueden explicarse de una manera exclusivamente espacial. Implican relaciones no localizables” (Deleuze, 2005: 175). Hay una escena en la cual el desplazamiento de Castro y de sus perseguidores quiebra toda representación cardinal de la ciudad: Castro se desplaza, huye subiendo a colectivos de los que rápidamente se baja con la excusa de carecer de monedas para el boleto, ese desplazamiento aparenta el avance progresivo del personaje, mientras Acuña (Esteban Lamothe) lo persigue. Seguido a ello, quienes son presentados mediante el tercer intertítulo como “Los enemigos” y que deben hallar a Castro, también se conducen a través de colectivos, subiendo de uno a otro, pero esta vez, los distintos colectivos a los que suben, tienen inscripto como lugar al que se dirigen: Oeste, Este, Norte, Sur. Es decir, tanto Castro como sus perseguidores aparentan ir siempre en la misma dirección, de un colectivo al otro,

²⁹ Dice Mongin: “El lugar no lo da todo, no puede bastar para que se desarrolle la acción, para que se dé la *vita activa*, si no ofrece la ocasión de entablar vínculos con otros lugares, si no hace posible ponerse en movimiento” (Mongin, 2006: 351).

³⁰ “Eterno retorno que ya no es el de los individuos, las personas y los mundos, sino el de los acontecimientos puros que el instante desplazado sobre la línea no deja de dividir en ya pasados y aún por venir. Únicamente subsiste el Acontecimiento, el Acontecimiento solo [...] que comunica consigo mismo por su propia distancia, resonando a través de todas sus disyunciones” (Deleuze, 1989: 183).

pero el lugar mismo se ha vuelto móvil, y así, los puntos cardinales ya no inscriben un modelo de organización geográfica, sino que ellos mismos se constituyen como un fluir y un devenir. Se trata, en fin, de “un urbanismo contemporáneo caracterizado por la mutipolaridad y ya no por la relación con el centro” (Mongin, 2006: 57).

Entonces, Castro deviene, él deviene nombre, deviene huida, deviene pérdida. Porque, en verdad, todos huyen, todos son el tránsito, las corridas de esa huida. Castro también huye del nombre, del proceso de identificación: él no tiene una identidad porque es lo que siempre se desplaza. “¿Qué tengo yo?.. Mi cuerpo, mi cabeza...” dice, sabiendo que solamente se puede huir, ser él mismo la fuga. Pero, al tiempo, todos corren y todos huyen, todos terminan complotados entre sí, escapando unos de otros. Así, lo que queda es sólo “un devenir, una irreductible multiplicidad, los personajes o las formas ya no valen sino como transformación los unos de los otros” (Deleuze, 2005: 195).

En *Castro*, la lógica de los complots es similar a la de *Todos mienten*: son mínimos, se anuncian en “micro-mensajes” grabados y leídos, pero llevan a un complot más general: el de saber huir. Todos corren, y cuando Castro vuelve a desaparecer, quien aparece es Celia (Julia Martínez Rubio) amante de Castro. De esa manera, los complots juegan a una repetición serializada: Acuña ha perdido a Castro, Willie (Gerardo Naumann) también, y Celia puede llevar a encontrar a Castro, pero en verdad, ya no hay nombre sino sólo pasajes, tránsitos, fugas, complots: “La ciudad filmada se despliega como un conjunto de temporalidades paralelas, de historias superpuestas. El cine elige exaltar la ciudad de los misterios, de los complots. El tiempo, la ficción, el secreto, lo invisible, se asocian” (Comolli, 2007: 507).

En síntesis, *Castro* hace devenir a los cuerpos, sumirlos en profundas metamorfosis para dar forma a una experiencia de la ciudad y de sus lugares. Los ruidos, muchas veces en primer plano, de las calles, superpuestos con las diferentes corridas, producen el efecto de un régimen óptico y sonoro mediante el cual la ciudad es transitada y, de ese modo, transformada. Pero en un filme como éste, los tránsitos no se establecen ni conforman como flujos en esos espacios donde la apariencia del flujo se presentaría como determinante: *shoppings*, aeropuertos, autopistas, etc³¹. Es en la misma *calle* –lugar por excelencia– que el

³¹ Marc Augé en su libro *Los no lugares*, propone estos medios y espacios de circulación como experiencias de lo indeterminado en la “sobremodernidad”; así, se denominan “no lugares” en tanto son espacios de tránsito y anonimato. Sin embargo, con más criterio se debe tener en cuenta que en esos espacios también se establecen vínculos aunque sean sólo transitorios, pero que producen efectos de relación social. En este sentido, Beatriz Sarlo en su reciente libro *La ciudad vista* asegura que un lugar como el *shopping* “es un espacio de conexiones, cuyos elementos ‘gramaticales’ deben mantener una relación ordenada para ser comprensibles” (Sarlo, 2009: 21). En cambio, “la ciudad es un territorio abierto a la exploración por desplazamiento dinámico, visual, de ruidos y de olores” (*Ibidem*). Por supuesto que debe considerarse, como hemos dejado entrever a lo largo del artículo, que el desplazamiento dinámico de las ciudades en el mundo actual, no puede indicar, de ninguna

espacio se constituye como tránsito y devenir. Desde la propia puesta en escena, la calle y sus correspondientes coreografías inauguran las formas de la huida y una nueva cartografía del espacio. Los cuerpos de *Castro* vagan, corren, deambulan y “ya no tienen centro, salvo el de su muerte, cuando se agotan y se reúnen con la tierra para disolverse en ella” (Deleuze, 2005: 192).

Conclusiones: experiencias y mutaciones

Eso que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino ha sido caracterizado desde sus inicios por la heterogeneidad, por la renovación de los lenguajes, y hasta se ha propuesto la distinción entre realistas y no realistas³². Pero tales características no podrían considerarse plenamente si no se comprendiera en primer lugar que se trata de experimentar y poner sobre el manto de lo visible maneras de circulación que en las imágenes expresan formas del devenir contemporáneo de la cultura global. Fredric Jameson proponía construir “mapas cognitivos” que ya no se regirían por el proceso mimético, sino que permitirían comprender el arte como “un modo de conocimiento de lo real” (Jameson, 1995). El NCA es, en cierta manera, un modo de comprensión del devenir y las mutaciones culturales que constantemente se producen. En el filme anteriormente analizado, el personaje Castro deviene y huye en un mundo que cambia junto a él, y donde las obligaciones cotidianas, –el trabajo, el amor, la familia– ya no se corresponden con valores normativos a seguir. En la entrevista laboral a la que accede concurrir Castro, las preguntas veloces e insignificantes siempre remiten a la repetición: se le pregunta nombre, edad y motivo por el cual quiere acceder al trabajo, y posteriormente se le pide que hable de su vida, a lo que Castro responde de la misma manera que en las interrogaciones anteriores: “Mi nombre es Castro, tengo 38 años, necesito ganar dinero”. En esa medida, la historia de Castro se convierte en un devenir y hace devenir a todos los que lo persiguen: puesto que todos deben hallar a Castro, pero él deviene constantemente, se metamorfosea en sus huidas.

manera, que en ella no es posible establecer relaciones o lazos de interacción, que, sin dudas, también se expresan como dinámicos y flexibles: la ciudad permite esos tipos de conformación de lazos, precisamente, por el dinamismo de sus tránsitos y devenires.

³² La distinción dentro del marco del NCA entre “realistas” y “no realistas” surgió a partir del artículo de Silvia Schwarzböck “Los no realistas” en *El amante* N° 115, octubre 2001 y de la entrevista realizada por Emilio Bernini, Domin Choi y Daniela Goggi a Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas, titulada también “Los no realistas” en *Kilómetro 111* N° 4, 2003. Por su parte, la distinción entre estas vertientes es puesta en discusión por Ana Amado en su artículo, “Cine Argentino: Cuando todo es margen”, en *Confines* N° 11, setiembre, 2002. También Alan Pauls cuestiona distinciones estéticas que tienden a diferenciar propuestas realistas de otras en la cinematografía en: Beceyro, Filippelli, Oubiña, Pauls, “Estética del cine, nuevos realismos, representación”, en *Punto de vista* N° 76, agosto, 2000. Por último, próximamente en mi tesis doctoral se podrá seguir un desarrollo de la problemática que involucra una distinción como esa.

En *Todos mienten*, la ficción del fingimiento también produce relaciones: si los personajes se relacionan es porque circulan entre las habitaciones, entre los distintos complots, entre las grabaciones y los cassettes, entre las lecturas. Ya no hay un fundamento normativo para regir esas relaciones, porque todo deviene múltiple y, como expresa la propia canción del final: “mañana nada habrá... acá”.

Los filmes *Castro* y *Todos mienten*, demuestran, en fin, que el NCA puede producir lo nuevo, porque ha comprendido a la novedad bajo la forma del movimiento. Si la manera de experimentar el proceso de circulación en estos filmes es diferente al que podía apreciarse en películas como las de Rejtman, Acuña, Villegas o Lerman (para mencionar algunos), es porque hay algo de lo nuevo que no cesa de cambiar, de generar sus propias metamorfosis.

Debe decirse también que lo que se ha producido es una irrupción que tiene que ver con ese devenir de la novedad, y que es lo que permite seguir experimentando con los lenguajes cinematográficos. *Castro* y *Todos mienten* experimentan con los lenguajes del cine, tanto como lo hacen otra serie de películas recientes, quizás, en otro nivel. Se trata, de algún modo, de una recuperación del relato, de hacer irrumpir a la historia: *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás ofrece en el movimiento de la novedad, un nuevo don: dar la historia. Si contar una historia en todo su esplendor, sin recurrir a minimalismos, aparecía como algo vedado en el NCA, el filme de Llinás pone desde su título un contrapunto a ese minimalismo: aparece la historia, la experimentación con los géneros cinematográficos, la composición dramática para hacer avanzar el relato y, en ese sentido, es también repuesto otro efecto interdicho en el NCA: la voz en *off*.³³ Pero se trata de una necesidad de narrar que busca reapropiar la experiencia contemporánea; si la experiencia es ese “efecto de lo real” que retornó con el NCA, con *Historias extraordinarias*, experiencia e historia se conjugan para seguir produciendo lo nuevo.

Esa recuperación de los géneros y de la historia, también puede evidenciarse en un filme como *Los paranoicos* (Gabriel Medina, 2008), donde la progresión dramática vuelve a restituir una concepción de narración conducente. Incluso, aunque deben considerarse todas las diferencias y distinciones en este caso, la película *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008) retoma una concepción de relato que permite aprehender el devenir de la experiencia y sus relaciones con las formas de vivenciar el mundo: aquí de lo que se trata es de narrar la historia de Farrel desnarrándolo continuamente, porque Farrel es inenarrable.

³³ Para un análisis de las rupturas de *Historias extraordinarias* con las tendencias estilísticas y narrativas del NCA, véase el artículo de Jorge García “Regresando a las fuentes” en *El amante* N° 192, de mayo de 2008.

Pero todas estas películas (las analizadas y estas últimas sólo referidas) carecerían de importancia artística si sólo se las pensarán como oposición a ese NCA que, según algunos críticos, había entrado en decadencia. De la misma manera que el NCA no es sólo la distancia y la ruptura con la generación del cine de los ochenta, las producciones más actuales experimentan formas de producir la diseminación de esa idea de novedad. El NCA sólo queda estanco si se lo considera como un simple momento, pero si lo pensamos como el devenir de las narrativas y las imágenes que han permitido comprender y conocer las experiencias de nuestro mundo actual es una profunda diseminación que hace de lo nuevo una permanente mutación.

Los devenires de *Castro* y de *Todos mienten* no sólo hacen visible los “efectos de lo real” de nuestra experiencia contemporánea y la ficcionalización de nuestras historias como sujetos, sino que también *dan* la novedad, producen sobre ella nuevos efectos, hacen una experiencia del cine y del NCA. Pues: “una experiencia no puede limitarse a duplicar la realidad previa de quien la sobrelleva y dejarlo, por así decirlo, en donde estaba antes; es preciso que algo se modifique, que acontezca algo nuevo, para que el término sea significativo” (Jay; 2009: 21).

Por esto, el Nuevo Cine Argentino es lo que se da en llamar, porque en su propia concepción como categoría no hay simplemente “dogmas” preestablecidos y técnicas cinematográficas bien aprendidas, sino un completo devenir de esa experiencia de lo nuevo, que es *dada* indefinidamente, metamorfoseada como tránsito y multiplicidad; como aquellos cuadros rojos de *Todos mienten*: “hacer falso el original con falsos que en realidad son originales”.

Bibliografía:

- Aguilar (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Aprea (2008): *Cine y políticas en Argentina*, Los Polvorines, UNGS, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Astrada (2007): *Metafísica de la pampa*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Batlle (2009): “La era de la madurez” en: AA.VV. *Cine argentino: estéticas de la producción*, Buenos Aires, BAFICI.
- Burch (2004): *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.
- Campero (2009): *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Los Polvorines, UNGS, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Comolli (2007): *Ver y poder: La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- Deleuze (2005): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós.
- (2002): *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.

- (1989): *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- Dipaola (2007): “La estética del juego ideal: modos del azar y el acontecimiento en el Nuevo Cine Argentino” en: *Actas IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Buenos Aires, IIGG, UBA.
- Jameson (1995): *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós.
- Jay (2009): *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires, Paidós.
- Llinás y Citarella (2009): “La madre de todas las batallas” en: AA.VV. *Cine argentino: estéticas de la producción*, Buenos Aires, BAFICI.
- Mongin (2006): *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*, Buenos Aires, Paidós.
- Narboni (2006): “Las tres edades” en: de Baeque (comp). *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós.
- Ojea (2009): “El padre de las películas” en: AA.VV. *Cine argentino: estéticas de la producción*, Buenos Aires, BAFICI.
- Porta Fouz (2007): “Genealogías” en: *El Amante* N° 181, junio, pp. 3-5.
- (2002): “Estancamiento: el movimiento se demuestra andando” en: *El Amante* N° 127, noviembre, pp. 8-10.
- Quintín (2002): “Decadencia: la hora de las cajas” en: *El Amante* N° 127, noviembre, pp. 11-13.
- Sarlo (2009): *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Segal (2007): “Propuestas para un verdadero Nuevo Cine en cuatro tempos” en: *El Amante* N° 181, junio, pp. 6-7
- Trerotola (2009): “El inventor de métodos” en: AA.VV. *Cine argentino: estéticas de la producción*, Buenos Aires, BAFICI.
- (2008): “Falsarios de eternidad” en: *El amante* N° 188, enero, pp. 6-7.
- Vieytes (2009): “Las reglas del juego. Entrevista con Matías Piñeiro” en: *El Amante* N° 204, mayo, p. 35.
- Villegas (2009): “Castro” en: *El Amante* N° 204, mayo, p. 40.
- Wolf (2009): “La universidad como productora. Entrevista a Rafael Filippelli” en: AA.VV. *Cine argentino: estéticas de la producción*, Buenos Aires, BAFICI.
- (2007): “Insistencias, imprudencias, persistencias, resistencias” en: *El Amante* N° 182, julio, pp. 34-35.