

Espacios en descomposición

Lo público, lo privado y el Nuevo Cine Argentino

por Nahuel Montes

Resumen

El Nuevo Cine Argentino supo representar en la pantalla ciertos cambios en la forma de hacer cine, como así también lo hizo en la forma en que son enunciadas transformaciones profundas de la sociedad argentina. Las desarticulaciones en las relaciones sociales producidas por el nuevo capitalismo tuvieron un impacto profundo en la manera de relacionar las esferas de lo público y lo privado. En este contexto, es pertinente postular que la erosión del sentido de lo público tuvo su correlato en el repliegue hacia la intimidad y sus identidades atomizadas, legitimadas y susceptibles de ser contadas.

Consideramos que éste es un cine de lo ruinoso, de los vestigios de lo que quedó, porque posa su atención en armar relatos con los restos del proceso económico social de la década del noventa. En el análisis de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel y *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, encontramos dos formas diversas y complementarias de acceder al problema de la mutación de lo público y lo privado y al movimiento de sus límites, pero ambas películas, con sus diferentes modos, van a dar cuenta del desgarro del tejido social.

Palabras clave

Nuevo Cine Argentino - público - privado - representación - espacio social

Abstract

The New Argentinian Cinema knew how to represent on screen certain changes in the way of making cinema, as well as it did in the way in which the profound transformations of Argentinian society are formulated. The breaking-up in social relationships caused by the new capitalism had a deep impact in the form of relating the public and private spheres. Within this context, it is pertinent to pose that the erosion of the idea of the public space had its parallel in the retreat towards intimacy and its fragmented, authentic identities, capable to be told.

*It is considered that this kind of cinema is about the ruined impoverished remains of the past because the attention is centered in making narrations with the leftovers of the social economic process of the '90s. In the analysis of Lucrecia Martel's *La ciénaga* and Pablo Trapero's *Mundo grúa* we find two different ways of approaching the problem of mutation of the public and the private spheres and also the movement of their limits. Both movies, though, with their different views, will account for the breaking of the social tissue.*

Keywords

New Argentinian Cinema - public - private - representation - social sphere

Ha pasado ya bastante tiempo desde que el Nuevo Cine Argentino produjo una renovación dentro del horizonte artístico vernáculo. Tanto *Rapado* de Rejtman, como *Pizza, birra, faso* de Caetano y Stagnaro se volvieron hitos a transitar en cualquier balance por la novedad que introdujeron. Año más, año menos – según desde donde cada quien comience a hacer cuentas, para establecer el punto en que se encuentra el origen mítico– lo cierto es que algo cambió y pareciera que el tiempo afianzó una nueva manera de entablar el lenguaje cinematográfico.

De todas maneras, más que una discusión sobre el alcance pretérito del Nuevo Cine, lo que intentamos es una cavilación acerca de las condiciones de existencia que le dieron sustento a un discurso. Nos embarcamos en la pretensión de construir puentes, relaciones significativas y encontrar algunas claves para interpretar cómo fue pensado en nuestro país el pasado reciente. Entendemos que en el Nuevo Cine Argentino se hallan algunas características que pueden ser viables en virtud de reflexionar acerca de las visiones que los directores exponen sobre lo social.

Nahuel Montes

elnahue@yahoo.com.ar

Licenciado en Geografía y miembro del Grupo de Investigación Instituciones de la Geografía, Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Becario de posgrado tipo I del CONICET. Doctorando en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Docente con funciones asignadas en la cátedra Teoría y Método de la Investigación Geográfica, Departamento de Geografía, Facultad de Humanidades (UNMDP).

Si bien es cierto que es posible realizar el ejercicio de “pensar con las películas”, es preciso aclarar desde el inicio que las mismas no serán usadas en este caso como ejemplos sintomáticos de un afuera extrafílmico, que a veces se supone transparente a la obra; sino, en todo caso, identificar mundos representados y modos de representación, mediante los cuales podemos entender que las películas se plantean en el ámbito de la significación y de la comunicación, y actualizan ante el espectador la presencia de un universo discursivo.¹ Así nos vemos habilitados a usar y construir conceptos que nos ayuden a analizar la forma en que se hace efectiva la potencia de la obra.

Seleccionar como objeto algún filme en desmedro de otro seguramente es de por sí arbitrario, parcial e injusto, más cuando lo que se pretende es vincularlo con situaciones sociales y perspectivas teóricas en constante diálogo con las formas cinematográficas. Pero, antes que nada, este trabajo es un recorte para aventurar algunas reflexiones y conclusiones abiertas.

Estimamos que visitar películas que ayudaron a dar cuerpo al movimiento, como *La ciénaga* de Lucrecia Martel o *Mundo Grúa* de Pablo Trapero, es necesario, en virtud de analizar los cambios producidos en la forma de hacer cine en Argentina; sin embargo es una tarea no exenta de desafíos dadas las particularidades y las diferencias de las obras en cuestión.

Ya Horacio González escribía: “Hay un ‘cine nacional’ que se está viendo, y que, en toda la extensión de sus términos, está tratando la crónica de la disolución nacional” (González, 2003: 156). El Nuevo Cine

Argentino trajo consigo la emergencia de nuevos modos de narración. Esta cinematografía supuso un quiebre, esencialmente en tres puntos que hacen a la producción cinematográfica: las formas y modos de representación, sus modelos estéticos y universo temático.

Nos referimos a un cine que da cuenta del desgarramiento del tejido social. Un cine que traza de manera contundente sus lazos con elementos extrafílmicos para dar contorno a un verosímil. Se mezclan formas de registro documental con formas ficcionales para construir el relato.² El resultado es la resignificación de los espacios, de los personajes y del lenguaje. Observamos películas que trabajan a partir de la ambigüedad perturbando toda posible lectura alegórica, abriendo la interpretación a múltiples posibilidades, al tiempo que el significado simbólico e individual se impone ante la falta de sentido literal.³ El desvanecimiento de la alegoría como recurso narrativo sobre lo político social es una de las características centrales del cine más reciente. Si esa alegoría funcionó en los ochenta y noventa para establecer relaciones de similitud entre órdenes distintos,⁴ el cine más reciente, con su modo realista, se resiste a la imposición de un significado rígido.

Lejos quedó también el optimismo militante del “Grupo Cine liberación” de finales de los sesenta;⁵ principalmente porque acá la incorporación de lo político se realiza con una mirada pesimista e íntima, aunque crítica cuando muestra las secuelas de la debacle nacional. Así es como una mirada urgente sobre la Argentina del cambio de siglo -con su renovación estética- nos interpela acerca de la manera en

que la crisis desde mediados de los noventa ha encontrado su forma de expresión en la producción cinematográfica reciente.

Lo público, lo privado, el cine

Este nuevo cine, con gran sentido de contemporaneidad, representa en la pantalla ciertos cambios en la forma de hacer cine, como también lo hace en la forma en que son enunciadas transformaciones profundas de la sociedad argentina. Sin pretensión de realizar un inventario de la crisis, podemos apuntar a manera de síntesis -en tanto que contiene una serie de efectos sobre la vida cotidiana- que en los años noventa viene a hacer eclosión la manera de relacionar las esferas de lo público y lo privado.⁶

Si el Estado, en su versión benefactora, funcionó como sistema de integración y redistribución de riesgos, constatamos tristemente una mutación hacia el abandono de prácticas de cohesión social.⁷ Sospechamos junto con Aguilar (2006) que tal vez el cine establezca lo accidental como figura para pensar estos procesos de cambio social. La seguridad de la modernidad sólida volvía al mundo predecible y controlable, en cambio la modernidad líquida, lo imprevisible de cara al futuro, se hace carne en instituciones que perdieron el sentido de otrora. La forma en que mutó el Estado no parece ser compatible con la tarea de institucionalizar el riesgo social. Ahí el hecho de que los procesos de individualización se traduzcan en esta sociedad como deterioro de sentido colectivo.

En la modernidad líquida latinoamericana todo se transforma. Las políticas neoliberales arremetieron

contra las estructuras que el Estado de Bienestar había concebido. La creciente concentración del ingreso en un reducido sector de la población y el deterioro de las condiciones de estabilidad que brindaba el trabajo en otro tiempo desplazaron a gran cantidad de gente a la exclusión. El hecho de que nuestras redes de contención pública se hayan pauperizado y que el mercado haya quedado minúsculo para resolver necesidades nos motiva a pensar en un proceso que llevó a la renuncia a institucionalizar el conflicto social.

Lo líquido es abordado, es puesto en escena. En el cine reciente el acento narrativo va de los descartes del capitalismo al resquebrajamiento de las instituciones previamente sólidas. Así es como Aguilar reconoce dos tendencias principales: el nomadismo y el sedentarismo. Estas dos formas de relacionarse con la movilidad y el espacio contrastan con el significado clásico que tuvieron para la geografía humana: el nomadismo como itinerario estacional reiterado y conocido en función del clima que forja un modo de vida; y el sedentarismo como ocupación de un sitio que garantiza el sustento y la posibilidad de enriquecer los géneros de vida del grupo social.⁸

Ahora bien, en el proceso de cambio social, estas figuras de la ficción son susceptibles de aplicarse al conocimiento de la sociedad. Aparecen en los albores del nuevo siglo como signos complementarios de nuestra época que representan, por un lado, la movilidad permanente e impredecible, la falta de pertenencia; por otro lado, la dificultad de pretender quedar anclado a instituciones que se descomponen.

Si películas como *Rapado*, *Mundo Grúa* y, sobre todo, *Pizza, birra, faso* se caracterizan por establecer una movilidad, el vagabundeo como expe-

riencia del espacio, en *La ciénaga*, la fijeza, el anclaje y la imposibilidad del movimiento van a dominar el relato.

Creemos que estas dos tendencias tienen relación con la forma en que han mutado las esferas privadas y públicas. Como figuras de la ficción dan cuenta de las desarticulaciones en las relaciones sociales producidas por el nuevo capitalismo que devienen en dificultad para que el individuo se relacione con su comunidad y pueda constituir su identidad.⁹ En otras palabras, lo que se pone en juego con estos cambios es la propia valoración de la persona, su relación con los otros y con el todo social. En este contexto, tiene sentido postular que la erosión del sentido de lo público y sus grandes relatos (el pueblo, la clase, el partido, la revolución) tengan su correlato en el repliegue hacia lo íntimo.¹⁰ La intimidad y sus identidades atomizadas se legitiman y son susceptibles de ser contadas.¹¹

Dos momentos

En este apartado ponemos en consideración dos óperas primas de dos directores fundamentales del Nuevo Cine Argentino. Nos referimos a *Mundo Grúa* de Trapero y *La ciénaga* de Martel. Las películas analizadas están conformadas, incluso con claras diferencias entre ellas, por las características expuestas. Las transformaciones socio-espaciales producidas en la década del noventa son pensadas y presentadas por sus directores y contribuyen a la organización del espacio significativo de los armados ficcionales. Pasaremos a examinar más en detalle las problemáticas expuestas en las obras escogidas. Creemos que estas óperas primas cobijan una mirada original y profunda sobre una Argentina desgarrada.

La Ciénaga o cómo detener [vanamente] lo que circula

En *La Ciénaga* los significantes de este mundo anclado y en descomposición están armados de forma tal que la película nos transmite la asfixia del clima creado en la puesta en escena. Las instituciones sociales procesadas por el nuevo estadio de la modernidad resultarán licuadas, y el costo de retener su fluidez será el hundimiento de todo lo circundante en una implosión constante y silenciosa que crea, sin más, lo incierto. La virgen en el tanque, la pileta con agua podrida, la ciénaga, el dique. Éstos son elementos que detienen la fluidez, el movimiento de los líquidos, pero ese detenimiento no hace más que aumentar la presión de los receptáculos que intentan atrapar lo que circula. El dique que expulsa agua con violencia mientras los jóvenes juegan no es más que otras de las formas que el filme tiene de prefigurar la tragedia.

Como explica la sinopsis que puede encontrarse en la parte posterior de la edición en DVD, las ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda, pero hervidero de alimañas felices. Lo rígido, pesado, lo que se resiste a cambiar, entonces, se hunde en la trampa. Alrededor de este aspecto la película va a organizar su puesta en escena. La forma persistentemente tradicional de la familia de la película carece de liviandad para transformarse y está condenada a hundirse. Pero esa persistencia será apenas una apariencia frágil en donde todos los vínculos resultan confusos: criada que es robada por la hija de la dueña de la casa, padres cuidados por los hijos, hijos en relaciones que insinúan lo incestuoso, parentescos que se definen por su incertidumbre.

Lo que en *Mundo grúa* es incomple-
mentariedad de los ámbitos público

y privado, acá es un puro estado borroso de sus barreras. Todo sucede alrededor de la cualidad claustrofóbica de la finca La Mandrágora, que es el lugar donde la familia produce pimientos. La organización del espacio sucede en la provincia de Salta, en un clima subtropical asfixiante de verano. Por un lado el monte con la ciénaga, por otro, la casa de la finca con su pileta, como organizadores del relato. No hay planos de articulación entre estos espacios. El monte como naturaleza aterradora, como categoría opuesta a la de cultura y, de esta manera, imposible de simbolizar. La naturaleza como lo extraño y monstruoso amenaza todo el tiempo.

Desde una perspectiva histórica, Debray explica que hasta el siglo XVI Europa ignoraba la palabra "paisaje". Como un ultraje a dios, como subversión egocéntrica, es un artificio de la interpretación. En primer lugar, hasta ese siglo el término no aparece sino para designar una especie de cuadros que representa los campos. Con lo cual, la reproducción hace aparición antes que el original, estetizando el medio natural y cultural. En segundo lugar, esta estetización en el umbral del Renacimiento es producto de un cambio de mirada que, emancipando el paisaje, corre la vista de los lugares subordinados al mito. Hasta entonces, el entorno natural era sólo un símbolo referencial, decorado de la historia santa. Mirada en la tierra, deserción del cielo y abandono de las metáforas. Se crea así una postura documental del mundo profano.

Sigue Debray (1994: 167): "El paisaje es una Creación que ha perdido su mayúscula, vuelta sobre sí misma. [...] Este nuevo género propio de la Europa septentrional, individualista

y plebeya –no lo olvidemos–, tenía muy malas maneras a los ojos de las elites que definían a esa Europa como vulgar, ilegítima y secretamente profanatoria".

tural. Este proceso se profundiza con la Ilustración, que inventa las vistas circulares y panorámicas y hace retroceder lo horroroso de lo natural para convertirlo en bello y sublime.



Esta representación más minuciosa de lo natural requirió alcanzar un buen nivel de exactitud, un manejo de la técnica. Nace al mismo tiempo –y no es curioso– el retrato como género independiente, liberado ya de su contexto sagrado. Subjetivación de la mirada, objetivación de la na-

Martel rompe la semiotización de la naturaleza, que podría tranquilizar lo que aparece en el imaginario como aterrador e indómito. Incluso invierte la cuestión: existe en la película una naturalización de la cultura. Acá lo natural no tendrá una función redentora, ni será bello ni sublime.

Los personajes tendrán también esta marca a través de una ausencia de conciencia reflexiva, por lo cual van a acusarse entre ellos de lo mismo que cada uno contribuye a crear: un espacio en descomposición. La mandrãgora es una raíz usada como sedante. Los personajes se mueven como si estuvieran bajo sus efectos. Son cuerpos que se desplazan sin conciencia. La película devuelve al espectador esta sensación de confusión. En el comienzo de la película no hay planos de establecimiento. No nos damos una idea de cuáles son las coordenadas probables del sitio geográfico, ni quiénes son los personajes, ni sus vínculos. Todo es circulación en espacios restringidos, todo hundimiento espiralado. Los planos de los cuerpos en la piletta enrarecen la imagen, toman un punto de vista poco convencional, diseccionan por arriba y por abajo a los personajes que se mueven arrastrando sus reposeras como en un ritual. Las cabezas y los pies quedan fuera del campo visual, con lo cual, curiosamente, nos queda una corporalidad plena.

Martel nos da una pista para el análisis. En el cuaderno de filmación que se reproduce en la edición en DVD hay una específica mención a Giles Deleuze. Las películas son una forma estética para pensar el mundo. Entendemos que los directores toman de diversos lugares su inspiración; por lo cual, una herramienta analítica se vuelve también instrumento para la realización en el cine. Deleuze (1984) erige el concepto de imagen-pulsión para dar cuenta de formas cinematográficas que remiten a un naturalismo extremo.

De hecho, en su esquema de análisis, este autor explica el naturalismo a través de la figura de la ciénaga; la misma es utilizada para dar forma al lugar en el que convergen todas las partes, un conjunto que lo

reúne todo, un mundo originario. Martel retoma estas nociones y erigirá su mundo originario en la película al evocar un ámbito pre-social o, mejor, uno cuya descomposición torna las leyes culturales difusas y este hecho, incluso, indenunciable. Entonces, observamos un naturalismo, que no es realismo, sino su expresión más honda, sus rasgos prolongados. Estos espacios van a ser prolíficos en pulsiones elementales que brotan por doquier.

La puesta en escena se hace cargo de mostrarnos este mundo decadente de civilización. Entendemos por puesta en escena a la localización de las operaciones significantes.¹² El nuevo cine presenta sus mundos contando a los personajes a través de los espacios. Éstos le confieren cualidades y potencias a las acciones. Observamos un intento de construir narrativamente al personaje en la ciudad, en el suburbio o, como en *La ciénaga*, en un escenario natural en perfecta concordancia con la afección que se intenta transmitir. Estas producciones conciben una narración que actualiza, presentiza, universos discursivos en un movimiento de representación. En *La ciénaga* no observamos ni un espacio ficticio, ni una construcción enteramente realista, en el sentido clásico. La película maneja muy bien la tensión producida por la yuxtaposición de un ámbito con coordenadas determinadas espacial y temporalmente, y un espacio desconectado. De hecho, el espacio significará una actualización del medio geográfico e histórico, pero de ahí mismo extraerá las pulsiones, de los comportamientos en circulación por ese medio.

Decíamos que el cine reciente tomaba el accidente no motivado, azaroso, como figura para pensar la actualidad. *La ciénaga* comenzará con el accidente de Mecha y cerrará

con el de Luchi. Ahí nos lleva el movimiento espiralado en decadencia. Existen indicios para sospechar una repetición ruinosa: Mecha parece condenada a terminar como su madre, encerrada en la habitación hasta morir, cumpliendo el mandato familiar. También hay al menos un indicio para justificar un salto de esa circularidad. Isa, la mucama, logra salir de la casa, de la ciénaga y su eje gravitatorio de implosión, y esto connotado, además, por un embarazo, una vida que se opone a la muerte y corrupción de los elementos que constituyen lo vicioso. Este personaje que representa lo popular, que no es interpretado por los otros, va a poder salirse. El destino de lo que rodea a la ciénaga es sabido. Si los personajes de la casa no poseen una conciencia que les permita interpretar su situación, tampoco les queda el resguardo de la fe, también representado por lo popular. Al final de la película, Momi le dice a su hermana que fue a donde se aparece la virgen; no vi nada, concluye.

Mundo Grúa: los itinerarios del trabajo

En *Mundo grúa* Trapero intenta registrar el problema de la inestabilidad del mundo del trabajo y nos sumerge en prácticas laborales rubricadas por la precarización, la desocupación, la subocupación, la ocupación efímera, e ingresos escasos.¹³ La desaparición de un empleo asalariado permanente con beneficios y cobertura social, y las cualidades férreas que tuvo como principio ordenador de la vida en algún momento hace patente el problema que conlleva armar vínculos sociales a partir de ese valor trastocado. Trapero retrata la pérdida y las vidas que se trenzan alrededor de la misma.

En otros tiempos del país lo público y lo privado se amalgamaban de forma menos traumática. Eran ámbitos diferenciales, pero a la vez complementarios: lo laboral al mundo público, la familia al mundo privado. Si bien las familias se estructuraron a partir de diversas lógicas, se puede argüir que la centralidad que tuvo el trabajo como principio de inclusión en la sociedad lo colocó como una lógica cultural de peso relevante.

La película va a mostrarnos la dificultad o directamente la imposibilidad de la complementariedad actual. En el examen psicofísico al que El Rulo, el protagonista, es sometido para adquirir el trabajo anhelado lo vemos dibujando; el detalle nos muestra una casa estereotipada con techo a dos aguas y ventanas. El trabajo será entonces la posibilidad de articular esos ámbitos separados, el sueño de un conjunto armónico y la promesa de acceder al ideal estereotipado del dibujo. Un trabajo, una casa, un hogar.

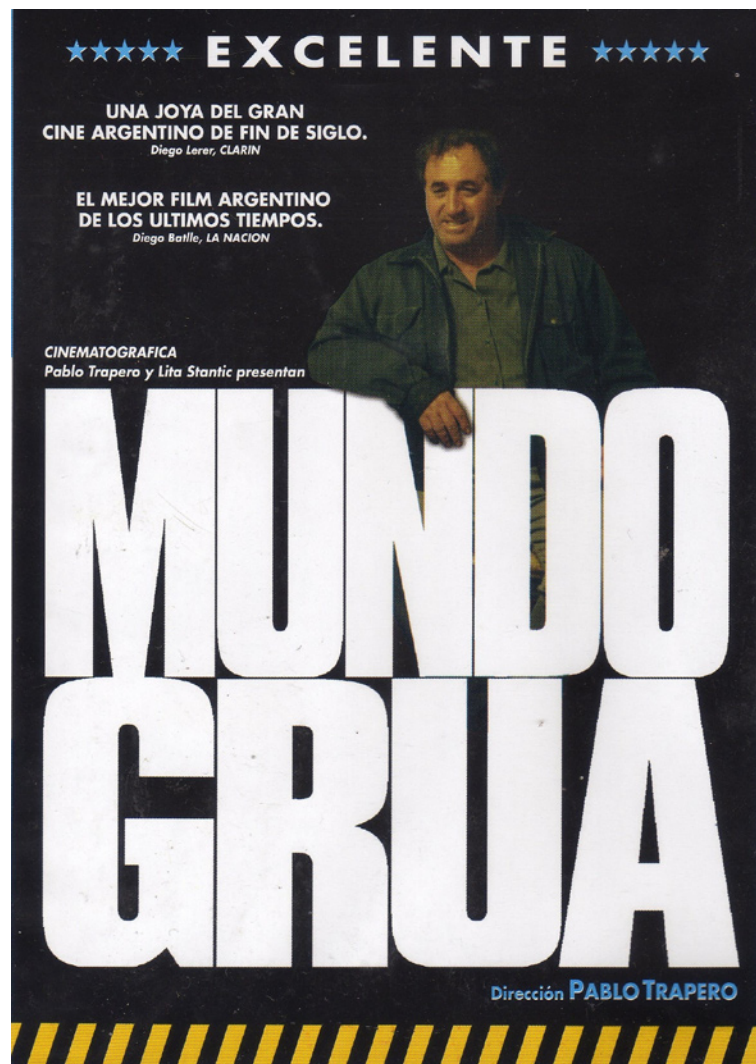
Ante esta falta constituyente del sujeto, quedan otros lazos que se tejen desde otro lado. En esta película el personaje no está solo, ni construye una contractualidad solitaria en el mundo, sino que el retorno posible a un lugar de pertenencia -frente al itinerario de la búsqueda laboral- se halla en los vínculos de amistad, en su madre y también, en parte, en su hijo Claudio. Pero incluso este lugar de pertenencia no va a proporcionar ni una identidad fuerte, ni relaciones totalmente estables. Acá decimos que en parte la relación con su hijo le proporciona un retorno a un lugar de pertenencia, porque si el personaje del Rulo es armado a partir de lo que ya no tiene, el del hijo lo es a partir de lo que nunca tuvo; entonces este vín-

culo va a ser en la película más conflictivo que los otros.

Sin embargo, ni el ámbito del retorno ni el lugar del itinerario van a llegar a ser para este filme un lugar o, su reverso, un no lugar, al menos en el sentido de Augé (1997).²⁴ Ni lo social orgánico, ni la soledad en relación. El tipo de narración dispersa y las formas cinematográficas que nos propone el director tensionan estos tipos de lugares hasta desfigurarlos. Esta mutación del espacio será producto de la sustracción de los valo-

res atribuidos al mismo, operación trunca, sin embargo, porque va a terminar dejando sus restos.

Desde el inicio nos pone en situación: primero la grúa, después El Rulo esperando, segundo más tarde nos sumerge en la obra en construcción. Son planos de establecimiento para ubicarnos en la película. El universo de las máquinas desde planos generales a planos detalles y los hombres en relación con esos artefactos. Pero este universo es el de las máquinas descompuestas que pre-



cisan ser arreglarlas, como el vínculo del sujeto con el trabajo. Cortinas, motores de autos, rejas, son piezas de un engranaje descompuesto que los personajes van a intentar reparar como pueden, y en ese cometido van a construir lazos familiares, de amistad y amorosos. El bajo eléctrico que El Rulo le presta a su hijo, resto de un pasado como músico, va a establecerse como lo que no debe romperse: un instrumento hecho “pieza por pieza y con las manos” por un *luthier*, símbolo que los jóvenes, amén de sus experiencias, no terminan comprendiendo.

El relato es disperso, pero armado en pedazos a partir del trabajo del protagonista. Aunque precaria, la ocupación es lo que le va a dar una motivación para seguir, si no una identidad, un deseo de poseerla. Este hecho es asumido por el director: en la secuencia inicial la música, un vals de Francisco Canaro,¹⁵ comienza a sonar y tapa los sonidos urbanos del ambiente cuando vemos un primer plano del personaje principal para extenderse al plano de una grúa moviéndose. Luego la cámara toma la posición de la grúa, la hace suya y, con sus paneos horizontales, copia sus movimientos. Con este recurso nos muestra en plano general levemente picado una vista de la ciudad de Buenos Aires y va a lograr que identifiquemos al personaje, su espacio y la posición que toma el director, absorbiendo los deseos del protagonista. De hecho, la música va a repetirse en las situaciones de búsqueda del personaje.

El accidente laboral que amenaza y no sucede, la poca cualificación que El Rulo posee para asumir las tareas y la torpeza con la que se mueve, son elementos de los cuales se sirve la película para significar, son registrados por la cámara transmitiendo cierto nerviosismo, con un espíritu documental que nos acerca

de forma realista al mundo representado. La cámara en mano con sus movimientos (paneos y *travellings*) va a abundar en el ámbito laboral, mientras que los espacios más íntimos del personaje son tomados mayormente por una cámara fija o con movimientos sobre trípode, transmitiendo tranquilidad a veces, distancia en otras.

La ubicación espacial extrafílmica de la acción dramática encuentra su razón de ser como espacio significativo. La mayoría de las escenas están rodadas en el conurbano bonaerense y es justamente esta región la que más ha sido golpeada por el proceso desindustrializador, impactando en las tasas de desempleo y subocupación. Como espacio significativo va a aportar a la narración la construcción de una puesta en escena que fortalece el carácter de los conflictos que nos comunica. En películas como *Pizza, birra, faso* la celeridad del uso de la cámara invade todo el relato, en cambio acá hay un uso más consciente de ese recurso o, en todo caso, usado en función de los momentos y espacios que el director quiere diferenciar. La película está filmada en blanco y negro, dando la impresión de asistir a un reportaje gráfico que retrata una cotidianidad. Este uso de lo cromático nos acerca a un registro de tipo documental, a la vez que hace posible contar a través de las texturas que van desde estos extremos imprimiéndole contraste lumínico en toda su plenitud y cierta distancia objetiva. Es recurrente el blanco de las luces que contrastan con zonas oscuras, como también el reflejo de las luces en la cámara dando un halo que encandila. Este efecto es usado, particularmente, en los traslados del personaje: la noche y las luces de la calle forman un contrapunto que connota el ánimo del Rulo en un contexto difícil.

El espacio del conurbano, aglomeración industrial, mundo perdido de una Argentina más incluyente es el lugar donde El Rulo tiene sus afectos. La imposibilidad a la que hacemos referencia, de compatibilizar las instancias del hogar y el trabajo, conduce a que el protagonista deba abandonar su entorno para buscar otros horizontes en la Patagonia, en la ciudad de Comodoro Rivadavia. Esto es preanunciado desde un principio cuando el jefe del amigo del Rulo dice: “No hay forma de resolver esto, así que agarren las cosas y váyanse de acá, porque van tener quilombo”. La Patagonia aparece con toda su infinitud en el tránsito del personaje para arribar al lugar en que le van a dar un trabajo. El nuevo entorno no podría ser más diferente: espacio abierto y natural, la estepa se abre atrás de los personajes. En un momento, a partir de un llamado telefónico, se contrasta la soledad del Rulo con la situación de su madre y su hijo tejiendo en el patio. Contraste también que plantea con el lugar en donde duerme El Rulo: la casa compartida con desconocidos que se hacían no constituye ni un hogar, ni una pertenencia.

Finalmente va a perder de nuevo su trabajo. La película no va a tener un final como desenlace dramático sino que, como narración dispersa, va a frenarse en algún momento. A manera de epílogo tenemos un primer plano del Rulo en un camión. Suena nuevamente el vals de Canaro. La oscuridad total se pierde cuando por brevísimos segundos el rostro iluminado con las luces de la calle a manera de *flash* nos hace pensar que ya está de regreso. La oscuridad total vuelve a ocupar la pantalla. Nosotros, espectadores, nos vamos con el rostro del Rulo que nos comunica un mundo, un espacio. Creemos que la circunstancia de no ser un actor profesional y ser

un completo desconocido para nosotros facilita la manera en que nos acercamos a su vida. El primer plano final nos aproxima a sus emociones, nos habilita a entrar en su interior de búsqueda y brinda una lectura afectiva de toda la película.

Breves reflexiones finales

Si para Peña²⁶ una de las diferencias sustanciales entre la generación del sesenta y la del noventa es que aquella tuvo una gran sensación de fracaso, pensamos que la del noventa es caracterizada por un intenso sentimiento de pesimismo. Para experimentar el fracaso es preciso haber vivido previamente con algún grado de ilusión u horizonte utópico. Ahora, interiorizada la derrota, es difícil idear un mundo alternativo. El reciente nuevo cine es categórico con respecto a esto: no encontramos un relato social alternativo en las historias de derrumbe que se cuentan, ni siquiera personajes que cuestionen de forma explícita el devenir de sus vidas, tal vez algún quejido, pero no más.

En el nuevo cine más reciente existe una cercanía con los espacios que filma y con la sociedad de la cual toma sus restos. La forma dispersa de los relatos tampoco abriga de la contaminación con el mundo que construyó el capitalismo neoliberal. La puesta realista habilita la investigación en el transcurso, la forma se organiza en su realización.

De esta manera, este cine va privilegiar la comprensión de un mundo, antes que un programa teórico o un plan arraigado en bases ideológicas explícitas concebido de antemano. No por eso no hay enun-

ciación sino que, con sus formas de representación, nos es escamoteada transformando lo autoral en interés antropológico. Creemos que a esto debe su interés por lo marginal. Estos directores se representan menos a ellos mismos en sus películas para dar paso y voz al mundo que representan. En detrimento de una exposición explícita de sus opiniones sobre la realidad, configuran un cine que resulta búsqueda e investigación de las anomalías frente a biografías ideales de la sociedad. Así establece una conexión con los márgenes y la descomposición de lazos sociales para encarar la tarea de registrar lo que queda afuera, los restos de lo instituido legítimamente.

Consideramos que éste es un cine de lo ruinoso, de los vestigios de lo que quedó, porque posa su atención en armar relatos con los restos del proceso económico social de la década del noventa. Las dos películas que pusimos a consideración, con sus diferentes modos, van a dar cuenta del desgarramiento de un tejido social. En el fracaso del Estado y la erosión del sentido de lo público y un espacio para lo político tal vez encontremos el lugar donde se cobijan las estructuras de significación volcadas hacia lo íntimo, hacia la esfera privada, hacia lo político como relato quirúrgico.

La imposibilidad de un nosotros homogéneo dará paso a la representación de lo que se disuelve: en *Mundo Grúa*, las formas precarias que ha adquirido el trabajo y su incompletitud para armar vínculos estables a partir de ese quiebre; en *La ciénaga*, lo sólido que sólo tiene como destino descomponerse en el hundimiento.

Notas

1 Sobre esta temática consultar Bettetini, 1977.

2 Uno de los directores que más ha problematizado en sus películas la difuminación de las fronteras entre documental y ficción ha sido Lisandro Alonso. Sus películas proponen sumergirse en el espacio y el tiempo de los personajes, trabajando a partir de la percepción de la realidad física que posibilita el cine.

3 Sobre esta temática consultar PAGE, Joana, 2007.

4 Algunas películas a modo de ejemplo: *Tiempo de revancha* (Aristarain, 1981), *No habrá más penas ni olvido* (Olivera, 1983), *Camila* (Bemberg, 1984), *El viaje* (Solanas, 1990), *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1991).

5 Puede ubicarse a este grupo como parte más radicalizada del de los sesenta. Sus fundadores fueron Octavio Getino, Gerardo Vallejo y Fernando Solanas. Se caracterizó por realizar un cine que tuvo compromiso militante con el peronismo de izquierda, al servicio de la denuncia de las formas de dominación que denominaron neocoloniales y de sus estrategias de lucha para superarlas. De esta manera lo explican Getino y Velleggia (2002: 131): "Ellos reclaman para el campo artístico un compromiso efectivo con la tarea que constituye el imperativo de la época: la liberación. A partir de allí construyen sus categorías de análisis, para arribar a la formulación estética como una consecuencia de aquella opción, de índole ético-ideológica".

6 Sobre esta temática consultar Wainerman, 1994. Y también, Jelin, 1999.

7 En este sentido, Bauman sostiene que en la modernidad líquida se construye un tipo de poder pospanóptico. La metáfora del panóptico fue utilizada por Foucault para explicar el poder moderno como aquél ejercido en forma de vigilancia constante en virtud de la formación y transformación

de los individuos en función de normas. El panoptismo, mediante esa vigilancia que ejercía, debía establecer maneras de interiorizar las normas sociales a través de dispositivos de disciplinamiento, a la vez que debía responsabilizarse de los individuos que formaba. El tipo de poder pospanóptico viene a romper esa lógica, construye otra en la cual esa formación no es central y deshace los lineamientos de integración social que construyó el Estado de Bienestar. Ver Bauman, 2003.

8 Sobre esta temática consultar Derrau, 1971.

9 Sobre esta temática consultar Sennett, 2000.

10 Sobre esta temática consultar Vespucci, 2010. Y también, Béjar, 1995.

11 Sobre esta temática consultar Arfuch, 2002.

12 Sobre esta temática consultar Russo, 2000.

13 Otra película que trata específicamente de las contingencias del trabajo precario, pero en clave de humor, es *Buena vida delivery* (Di Cesare, 2003), ganadora del premio a mejor película y mejor guión del Festival Internacional de cine de Mar del Plata, edición 2004. La familia del protagonista emigra a España en busca de una mejor calidad de vida, él se desempeña como *delivery* y conoce a una chica que trabaja en una estación de servicio. Las carencias de sus trabajos y la ambición de realizar un emprendimiento productivo van a dar lugar al enredo de situaciones.

14 Desde la antropología, Augé define al lugar a partir de tres características principales: identidad, relación, historia. Por oposición, describe a los no lugares a partir de su negatividad: no identidad, no relación, no historia. Este autor va identificar lugares concretos para su aplicación: *shoppings*, aeropuertos y autopistas. Si bien consideramos que estos conceptos poseen cierta riqueza explicativa, creemos que su uso es demasiado circunscripto a lugares concretos y que no permiten captar la relación de tensión que podría producirse en otros espacios donde entran en juego las dos fuerzas simultáneamente del lugar y el no lugar.

15 El vals se llama "Corazón de oro". La letra, que no aparece en la versión de la película, es de Jesús Fernández Blanco y trata de un hombre que se sobrepone a las dificultades porque tiene un corazón de oro.

16 Sobre esta temática consultar Peña, 2003.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2006.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. El dilema de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE, 2002.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares, una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, 2003.

BECEYRO, Raúl y otros. *Estética del cine, nuevos realismos, representación*, en *Punto de vista*, N° 67, Buenos Aires, agosto de 2000.

BÉJAR, Helena. *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*, Madrid, Alianza, 1995.

BERARDI, Mario. *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, Ediciones del jilguero, 2006.

BETTENDORFF, Paulina. *Un director sigue a un actor, un espectador sigue a un director. El cine de Lisandro Alonso*, en MOORE, María José y WOLKOWICZ, Paula (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería, 2007.

BETTENDORFF, Paulina. *Del melodrama y la narración disgregada. Dos modulaciones del trabajo en (la historia de) el cine argentino*, en revista *El interpretador*, N° 34, septiembre de 2008. Disponible en:

<http://www.elinterpretador.net/34PaulinaBettendorff-DelMelodramaYLaNarracionDisgregada.html> [consulta: 30 de mayo de 2012].

BETTETINI, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

CAMPERO, Agustín. *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional, 2009.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.

DASH, Robert y VARAS, Patricia. *(Re) imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y la Ciénaga*, en RANGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 2007.

- DELEUZE, Giles. *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.
- DERRAU, Max. *Tratado de Geografía Humana*, Barcelona, Vincens Vives, 1971.
- FELDMAN, Hernán. *La ffractura de la imagen: crisis y comunidad en el último nuevo cine argentino*, en RENGIL, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana. *El cine de las historias de la revolución (1967 - 1977)*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira y Museo del Cine, 2002.
- GONZÁLEZ, Horacio. *Sobre el Bonaerense y el nuevo cine argentino*, en *El ojo mocho*, N° 17, Buenos Aires, 2003.
- GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- JELIN, Elizabeth. *Pan y afectos. La transformación de las familias*, Buenos Aires, FCE, 1999.
- ORUETA, Agustín Gámir y VALDÉS, Carlos Manuel. *Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas*, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, N° 45, Madrid, 2007.
- OUBIÑA, David. *Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los '90*, en *Sociedad*, N° 20, Buenos Aires, 21 de mayo de 2003.
- *El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino*, en *Punto de Vista*, año XXVI, N° 76, Buenos Aires, agosto de 2003.
- PAGE, Joana. *Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel*, en RANGIL, Viviana (ed.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 2007.
- PEÑA, Fernando Martín. 60/90. *Generaciones*, Buenos Aires, Malba, 2003.
- RUSSO, Eduardo. *Cine: una puesta en otra escena*, en LA FERLA, Jorge y GROISMAN, Martín: *El medio es el diseño. Estudios sobre la problemática del diseño y su relación con los medios de comunicación*, Buenos Aires, Eudeba/ Libros del Rojas, 2000.
- SENNETT, Robert. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- VESPUCCI, Guido. *Antes que anochezca ya ha oscurecido. Fracturas del relato autobiográfico de Reinaldo Arenas en la transposición cinematográfica*, en *Papeles de trabajo*, revista electrónica del Idaes, N° 6, Buenos Aires, UNSAM, 2010. Disponible en: <http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/4%20Vespucci.pdf> [Consulta: 30 de mayo de 2012].
- WAINERMAN, Catalina (comp.). *Vivir en familia*, Buenos Aires, UNICEF/ Losada, 1994.