

Marcos **Tabarrozzi**

La Generación del 90 y la lección borgeana

Senderos

“LA MERA DIFUSIÓN DE APARIENCIAS ERA PARA BORGES UN INCALCULABLE ENRIQUECIMIENTO QUE EL CINE APORTABA A LA VIDA; TAL VEZ PORQUE SABÍA RECONOCER EN ESAS APARIENCIAS, AUN FICTICIAS (¿SOBRE TODO PORQUE FICTICIAS?), LOS SIGNOS DE UN CONTEXTO MÁS VASTO”.

EDGARDO COZARINSKY

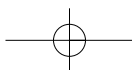
Develada en 1955, la ceguera impidió que Jorge Luis Borges persistiese en el placer del cinematógrafo. Como es sabido, el escritor desarrolló la crítica de cine en *Sur* y fue tenaz en su deseo de convertirse en guionista, aspiración concretada tardíamente con la realización de *Invasión* (1969) y *Los otros* (1974), de Hugo Santiago. Por otro lado, en el terreno familiar de la escritura de relatos, los primeros filmes de Josef Von Sternberg le despertaron imágenes que germinarían en múltiples narraciones, en especial las de *Historia Universal de la Infamia*. ¿Por qué el interés en el cine?

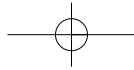
Cabe suponer que el dispositivo cinematográfico habilitó en Borges presunciones y certezas sobre el arte de narrar. Es que, como dice Edgardo Cozarinsky, si el escritor intentaba producir a través de la puesta en escena de lo verbal, una forma estética perdurable, una trama de apariencias e imágenes que suscitasen placer intelectual, el cine prometía tras su inocente superficie nuevas indagaciones y respuestas sobre la relación entre imágenes y narración.

A pesar de la experiencia interrumpida, los contactos del Borges crítico y espectador con los

Marcos **Tabarrozzi**

Profesor y Licenciado en Comunicación Audiovisual (FBA-UNLP). Docente y realizador audiovisual. Becario de Investigación UNLP/Perfeccionamiento “Estilo cinematográfico e identidad cultural”.





Marcos Tabarozzi

La generación del 90 y la lección borgeana. Senderos.

filmes de las décadas del 30 y el 40 existieron y fueron registrados en diversas antologías. En esos textos podemos apreciar su admiración por la condición épica del western americano y la condena a la grandiosidad pedante del Citizen Kane de Orson Welles. Las afinidades con Ford y los elogios u objeciones a filmes de Chaplin y Hitchcock.

¿Y Borges y el cine argentino? Poco. El elogio hacia *Prisioneros de la tierra* (1938) de Sofficci o los policiales de Hugo Fregonese. El desdén por *Catita*, el joven Sandrini y la irrealidad involuntaria de *Los muchachos de antes no usaban gomina*.

Un poco más adelante y ya en el lugar de narrador consagrado e invitado por el cine, los desencuentros: con Torre Nilsson, a propósito de las adaptaciones filmáticas del cuento Emma Zunz, que derivó en *Días de odio* de 1954 y del *Martín Fierro* de Hernández (1968). Y las coincidencias con René Mugica y el *Hombre de la esquina rosada*.

En los años crepusculares, cuando el exilio de Ginebra se proyectaba, las versiones, citas y transposiciones locales prosperan: Héctor Olivera (*El muerto*, 1975) y Ricardo Wullicher (*Borges para millones*, 1978) intentan postular el universo borgeano, de modo casi contemporáneo a los autores europeos (Bertolucci, Rivette, Roeg, Resnais) que lo descubren. Más cercanas en el tiempo, y luego de la muerte del escritor en 1986, las referencias directas se multiplican: en los últimos veinte años directores argentinos como

Cozarinsky, De Gregorio, Desanzo, Torre o Bauer visitarán el panteón y avivarán la nostalgia.

Pero tal vez, y a modo de corolario de esta breve revisión histórica de los encuentros entre Borges y el cine local,elijamos quedarnos con un dato anecdótico. En 1982, mientras el famoso escritor participaba como jurado de un concurso de cuentos —que prometía las nuevas voces de la narración argentina— y votaba, contra la mayoría, un cuento policial¹, un joven cineasta filmaba su cortometraje de graduación, basado en el relato *La espera*, considerado luego como una de las mejores transposiciones de Borges al cine. Un par de años después, ese mismo realizador proyectaba la primera versión de un guión policial que se concretaría dos décadas más tarde, probablemente el diálogo audiovisual más profundo con el universo borgeano. En el año 2001, en medio de una ajena generación de cineastas y ejecutando el —contextualmente— anacrónico cine de género, el realizador plasmaría una ópera prima brillante. Luego un filme policial, aquel planeado veinte años antes. Poco después moriría en Brasil, filmando un spot publicitario.

Fabián Bielinsky, tal era el nombre del intérprete borgeano, el joven más viejo de la Generación del 90.

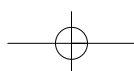
Las ruinas circulares

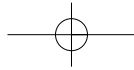
La breve y brillante aparición de Bielinsky, marcada por un debut tardío y una muerte sorpresiva,

forman parte de una trama que empieza mucho tiempo antes. Digamos (para comodidad narrativa) Buenos Aires; digamos segundo lustro de los años 80.

En aquel tiempo el cine argentino vivía un momento aparentemente excepcional. *La historia oficial* de Luis Puenzo ganaba el Oscar. Fernando Solanas lograba con *Sur* el premio a la mejor dirección en Cannes. Ambas películas orillaban el millón de espectadores. María Luisa Bemberg, Eliseo Subiela y Carlos Sorín también conquistaban al público local y ganaban premios en los festivales de Montreal, Venecia y La Habana. La política prevista por Manuel Antón, director del Instituto Nacional de Cinematografía entre 1984 y 1989 daba sus frutos. Cine industrial de calidad, que delimitaba un público a partir de normas precisas y se proyectaba exitosamente en los festivales internacionales.

Pero los cinco autores mencionados, cortometrajistas en los años 60, realizadores publicitarios o colaboradores de otros autores a principios de los 70, hallaban la consagración a destiempo, como **veteranos** que por circunstancias históricas tuvieran su momento de gloria una década más tarde. Para que el fenómeno del llamado **neo nuevo cine argentino** fuese perfecto era necesaria una renovación. En 1988, cuatro jóvenes realizadores, Alejandro Agresti, Víctor Dinenzón, Gustavo Mosquera y Miguel Pereyra estrenaban su ópera prima en el país y aparecían como la sucesión natural. Bajo las sombras, futuros di-





rectores preparaban su asalto a los cielos: Gustavo Postiglione y Martín Rejtman.

La transformación, otra vez, no llegó a concretarse. La crisis estructural de las políticas públicas y las prácticas coercitivas del sistema erigieron nuevamente un destino borroso para el cine argentino. Si la indiferencia y el rechazo habían trastocado el devenir de la brillante Generación del 60 (por la corrupción en la distribución de premios estatales) y la censura y persecución asesina habían hecho lo propio con el cine político de la década del 70, la renovación de fines de los 80 caía esta vez en el abismo económico de 1989, que quiebra la economía local y desarticula el sistema de apoyo estatal al cine. Las consecuencias en el grupo renovador no se hacen esperar. Alejandro Agresti se instala en Holanda, Américo Ortiz de Zárate muere sin filmar su segunda película, Mosquera esperará siete años para continuar el recorrido iniciado en *Lo que vendrá*, Rejtman y Postiglione instalarán sus óperas prima en la triste sección de cine argentino inédito, Raúl Perrone construirá su obra en el under. El cine argentino queda sin hijos. Por afinidades cronológicas, Fabián Bielinsky debería haber sido un nombre más del grupo de cineastas que se inicia y se frustra en esa época. Su trayectoria había respetado los escalones previsibles. Los memoriosos pueden recordar su nombre en los créditos de *La República Perdida* (1983, Miguel Pérez) en el rol de ayudante de montaje y, a lo largo de esos años, repitiéndose en la posición de asistente de dirección de Eliseo Subiela, Juan José Jusid, Luis Barone y Carlos Sorín. Y sin embargo, Bielinsky aparece

como director una década más tarde, a la edad de cuarenta años, junto a los jóvenes de los 90². “Tal vez por pereza o porque no tenía nada que filmar en estos diecisiete años”³. Su explicación sobre la inusual demora es transparente, pero deja entrever una hipótesis de mayor interés, no tan desligada de la figura del mártir que Gilles Deleuze propone para los grandes autores del cine. Una aparición a destiempo no mediada por la necesidad económica ni por el deseo de figuración. El móvil perfecto: el amor por el cine. La preocupación paralela a la de los otros emergentes, aunque desarrollada de un modo más estratégico y, también, más maduro.

En esto, Borges tiene mucho que ver.

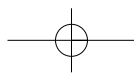
La moral del artifice

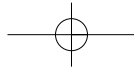
Una vez ejecutadas, las dos únicas películas del estilo Bielinsky -*Nueve Reinas* (2001) y *El aura* (2004)- impulsieron tres realidades en el cine argentino: la posibilidad de la figura del autor industrial (a lo Hitchcock), el conflicto con el espectador como estrategia a resolver y, por último, la validez del cine de género como máscara poética

El recorrido que media entre los dos únicos filmes de Bielinsky es inversamente proporcional al de los autores de la Generación del 90, iniciados con películas de ruptura estética extrema e instalados poco a poco en espacios que la crítica atribuye a la concesión o el conformismo, espacios de adecuación ante el desencuentro con el público local⁴. Bielinsky, en cambio, se inicia con una película de narración clásica, producida por la mayor empresa

cinematográfica del país y sorprende luego con una antitética de la anterior, de extremo riesgo comunicacional y que absorbe los elementos estéticos de la Generación. Hay en este movimiento un desafío explícito porque su obra habilita la idea de que ejercer la autoría y proponer cambios en áreas centrales del lenguaje -la temporalidad y el estilo indirecto libre en *El aura* o la reflexión sobre la percepción y la mirada en *Nueve reinas*- en una película comercial no son caminos incompatibles.

Deberíamos agregar que esta intersección estética es sólo propicia para aquellos que detentan una moral cinematográfica estricta, que construya audiovisualmente los puntos de unión entre público y obra, entre riesgo y placer. La poética de Bielinsky ostenta ese carácter gracias a una ética rígida en la que espectadores y agonistas, hermanados bajo el signo de la identificación, contemplan la frontera ilusoria entre la infamia y la redención. No enfrentamos en su cine la tragedia del hombre común, de fácil empatía, sino el rostro de quien no tiene casi nada por perder e intenta dar el salto al abismo en busca de una plenitud vislumbrada. En este sentido, el protagonista de *El aura* nos remite al místico borgeano⁵, dispuesto a cruzar una frontera imposible, en busca de la divinidad incomunicable en Borges, de sus miedos y del mal en Bielinsky. Esa cualidad se justifica en *El aura* detrás de la figura del ataque epiléptico, construido como estado de terror y comunión. La epilepsia es también una metáfora que habla sobre el cine: la plenitud es imposible; un robo perfecto debe ser una ilusión y no necesita transgredir la extensión





Marcos Tabarozzi

La generación del 90 y la lección borgeana. Senderos.

de la mente. Es un hecho estético, una ficción que habla de sí misma.

Finalmente la verdad: ante ese espejismo de posibilidades de nuestro espíritu sólo estamos mirando. La célebre secuencia del robo a la fábrica en *El aura* nos despierta. Estamos observando con el protagonista lo caótico e identificamos en un espejo la naturaleza de la mirada propia.

Maestros y discípulos

“La película es leída como real pero Nueve Reinas es una historia de enorme artificialidad, de artificios que se suman a otros artificios (...) Fue una consigna muy interesante trabajar sobre la superficie”.

Fabián Bielinsky

El atisbo del mal, que configura esa mínima e inquietante apertura hacia lo fantástico del cine de Bielinsky, es uno de los efectos de una simetría casi matemática de la narración en *Nueve Reinas* y *El aura*. Es la consecuencia de una superficie desplegada como trama de artificios, juegos lógico-narrativos en los que la forma del enigma prevalece como un nivel superior a los personajes y la psicología. Dice Fabián Bielinsky: “... el tema de la trama como sustento de la película, por alguna razón, lo siento especialmente ligado a las idas y vueltas del género policial, donde lo que sucede y la forma en que se va desarrollando genera una estructura muy fuerte de sostenimien-

to de la película *per se*”. Así, el elogio de la forma y sus significados implícitos, se hace posible de un modo total a través del género. El relato policial -la narración intelectual por excelencia, como decía Borges- determina, desde el gesto fundante de Poe, un paradigma de espectador suspicaz, desconfiado, implacable. Resulta significativo que Bielinsky afirme hacer policiales “con policías que están a un millón de kilómetros”. Su comprensión borgeana del género hace del espectador un usurpador que se descubre a sí mismo en la forma de la película. Una forma llena de caminos abismales, como en *Nueve Reinas*, trazada por el vértigo de acciones cambiantes y ficciones simuladas que representan y prefiguran a un tercero: el público, esclavo de un mirar que no es observación ni acción en el seno de las confusiones.

En este escenario lógico, donde se juegan sólo dos posiciones, el mundo y los detectives, es coherente que prime la necesidad de abstracción, de ubicación indeterminada.

La lección borgeana al respecto aparece en el cuento *La muerte y la brújula*, en que la referencialidad geográfica directa es explícitamente simulada. No hay nombres locales reconocibles: todo se resuelve en un “Buenos Aires de ensueños”. Sabato decía que los postulados de “La muerte...” se asemejaban al de una ecuación. Algo similar sucede en la Patagonia de *El aura*, que omite el “color local”, el exotismo y procura delimitar un es-

pacio fílmico abstracto en sus connotaciones, riguroso en su geografía intelectual. “El inquietante mapa de *El aura* es un territorio más allá de los diarios, la televisión y la coyuntura nacionalista” dice Javier Portafoz.

El mapa que recrea la memoria del taxidermista de *El aura* tiene de este modo un valor ideal. La verosimilitud -sin duda involuntaria, proyectada- del espacio de *Nueve Reinas* es superada por su predecesora. Allí era necesaria porque el carácter del filme, que versiona el **tema del traidor y del héroe**, juega a constituirnos en víctimas -y luego en cómplices- de una ficción en la que se ilusiona a un criminal urbano, artificio sólo posible si el espacio reconocido es verosímil. Con *El aura* será claro que el origen de estas cartas espaciales es de un realismo de mayor complejidad y riqueza: un realismo fundado en el lenguaje.

Laberintos y espejos

“Es paradójico pero Nueve Reinas es cristalina (...) Hay un sistema que es un laberinto de espejos simétricos esa multiplicación de reflejos nos entrega finalmente una salida al caos de apariencias. Una vez que la picardía se esfuma, una vez que el sueño se desvanece queda una imagen nítida y moral”.

Sergio Wolf

Parodiando los relatos musulmanes y sueños, Borges imagina en *El milagro secreto* una bifurcación temporal en el instante en

S

E

J

A

L

C

A

M

N

A

[

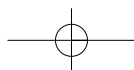
16

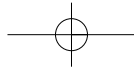
]

Tram

pl

jas





que el poeta Hladík es fusilado: el tiempo se detiene en la memoria del poeta un año entero aunque la acción transcurrirá en el mundo real según otro tiempo: el lapso es convertido en categoría contingente, arbitraria, inferior. *El aura* defiende una postulación análoga: la semana que fabula Espinosa (ese nombre nunca aparece en la película pero existe desde el guión y convoca a Baruch Spinoza, el filósofo de las esencias atemporales que tanto inspiró a Borges) es sólo un momento de su tarea matinal.

Al igual que los de Borges, los laberintos de Bielinsky no son geográficos sino mentales, temporales. Pocas horas tiene Marcos, el estafador de *Nueve Reinas*, para vender una estampilla; siete días Espinosa para indagar en el asalto perfecto de *El aura*. Otro tiempo subyace en ambas ficciones, el de la confabulación perfecta en la que ingresan ambos personajes. Doble relato bifurcado en tramas especulares que determina el lugar espectadorial como reflejo creado por la narración.

Una secuencia de *El aura* simboliza esa condición mental del laberinto: largos travellings por la ruta serpenteante de un bosque patagónico, sin referencias sonoras del ambiente, con una cadencia musical que llena el silencio y propaga la irrealidad. Paisaje de la mente.

En el cine de Bielinsky un movimiento profundo de la imagen atraviesa hoteles, bosques y calles atestadas y los agonistas parecen fantasmas que atraviesan las paredes de un laberinto. El movimiento devela esa arquitectura y revela lo ficcional, como decía Sergio Wolf.

Así, la irrupción autoral de Bielinsky descubre la grieta del ima-

ginario audiovisual en el corazón mismo de la Generación del 90.

Bielinsky y la Generación del 90

“...hay una tendencia generalizada hacia un tipo de cine que está muy bueno, que es interesante, que es un cine más personal, más de arte y ensayo (...) Pero el cine de género está como muy escuálido. El cine que trabaja más sobre historia y abarque diferente clase de gente. Siento que hay una falta y una carencia de una zona, una especie de acromegalia de un tipo de actividad y una debilidad medio congénita de la otra”⁶.

Fabián Bielinsky

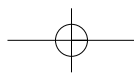
Hemos establecido ciertos puntos de relación entre el mundo de Fabián Bielinsky y la poética borgeana. Creemos que esta conexión es importante porque configura la esencia de esa otra respuesta a la crisis terminal del cine argentino de los tempranos 90.

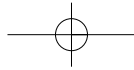
Como todo estallido, el del **nuevo cine argentino** no fue homogéneo. No hubo salida rígida tras la debacle. Resulta ejemplar el hecho de que las producciones de *Pizza, birra y faso* (1997, Caetano y Stagnaro) y *Mundo Grúa* (1999, Pablo Trapero) -consideradas casi unánimemente como

el inicio de la Generación del 90- fueran contemporáneas al primer recorrido del guión de *Nueve Reinas* por las mesas de las productoras industriales. En ese momento fundacional⁷ dos senderos se abrieron: el de las **vo- ces jóvenes**, indignadas, y la del **veterano virgen**, que salió del ostracismo y de un cómodo lugar de profesional de la industria para articular otra posibilidad. Las dos opciones compartían el deseo de encontrar nuevos modos de hacer para pensar y convocar una realidad nueva y cambiante. Diferentes condiciones (la explosión tecnológica, la transformación del público, el lugar de la educación audiovisual) y la apertura de un nuevo momento histórico a partir de 2001, permitieron que ese grupo de cineastas pudiese continuar sus caminos, despertar el interés de la crítica y cargar de algún sentido el anquilosado diálogo entre audiencia y cine local.

Hoy, a diez años, el desafío es otro. Un obstáculo determinará la suerte de la última generación transgresora: el encuentro con el público, la brecha entre modos de formar que deben ser fieles a sí mismos y, al mismo tiempo, sobrevivir en un espacio de consumo o, si se quiere, de memoria cinéfila.

Una secuencia de *El aura* simboliza esa condición mental del laberinto: largos travellings por la ruta serpenteante de un bosque patagónico, sin referencias sonoras del ambiente, con una cadencia musical que llena el silencio y propaga la irrealidad. Paisaje de la mente.





Marcos Tabarozzi

La generación del 90 y la lección borgeana. Senderos.

En este aspecto particular (otro, el más importante, es el de las obras) hay un legado y una enseñanza de Bielinsky.

Una solución implacable para resolver el enigma de las distancias entre el público local y la irrupción de las nuevas formas: proponer en un espejo agrada-

ble la figura del espectador, hacerlo cómplice de una superficie vertiginosa y feliz. Ejercer la modernidad rememorando ese rasgo clásico.

En el amor común de Borges y Bielinsky por el género policial tal vez encontremos una última clave, la diferencia sustancial.

Borges decía que debíamos agradecerle al género policial porque nos suministraba (a nosotros, al lector, al público) el orden en una época de caos. Ese plano armónico, tal vez, sea uno de los múltiples senderos que inició el cine de Fabián Bielinsky.

A
M
C
L
A
J
E
S

18

Trampas

Notas

1 Círculo de Lectores. Primer concurso de cuentos 1982. (*Cuentos de hoy mismo*). CdL, Buenos Aires, 1982). El cuento votado por Borges fue "Iniciación al miedo" de Angel Bonomini.

2 Si pensamos en los debuts de Torre Nilsson (25), Raymundo Gleyzer (29) o Leonardo Favio (28), las ópera prima tardías son infrecuentes. Como en el caso de Bielinsky, el recorrido autoral obedece aparentemente a una labor prolongada en roles secundarios o alternativos del sistema: María Luisa Bemberg (50, guionista), Sergio Renán (41, asistente) o Lucrecia Martel (37, en la televisión).

3 "Los inconvenientes del éxito". Entrevista a Fabián Bielinsky, en: Revista *El amante Cine*. Año 9 N° 103, octubre de 2000, pp. 32-37. "Un desafío a los límites del género". Entrevista a Fabián Bielinsky, en: *La Ventana Indiscreta. Revista de cine y filosofía*. Año 1 N° 3 / Invierno de 2006, pp. 22-26.

4 El núcleo duro de la Generación del 90 (Trapero, Caetano, Martel, Rejtman, Burman) se presenta socialmente con películas de una independencia estética inusual en relación a la historia del cine argentino reciente: *Mundo Grúa, Bolivia, La ciénaga, Rapado y Un crisantemo estalla en Cincoesquinas*. Una ruptura sensible en términos de la norma narrativa y procedimientos formales, ajenas al naturalis-

mo anquilosado del período anterior. De quienes "irrupieron" luego, tal vez Lisandro Alonso se ha mantenido sobre el límite de las tensiones iniciales de la renovación formal y productiva.

5 La figura del místico borgeano aparece en *El Aleph* o en *La escritura del dios* como un deseo no concretado, como una nostalgia de este lado de la frontera que linda con la divinidad y que, por eso, puede comunicar la experiencia como anhelo religioso y hecho estético. Cf. GAMERRO, Carlos. "Borges y el éxtasis" en: *Radar* N° 508, Año 9, 14/05/06.

6 "Un desafío a los límites del género". Entrevista a Fabián Bielinsky, en: *La Ventana Indiscreta. Revista de cine y filosofía*. Año 1 N° 3 / Invierno de 2006, pp. 22-26.

7 El surgimiento de la Ley de Cine (1994) y los cortometrajes de *Historias Breves* (1995) representaron una transformación potencial de esa situación inédita. Pero en el contexto de la política neoliberal, el optimismo que despertaron esos hechos de una rápida transformación fue sin duda avasallado. Lo que sucedió luego avaló el escepticismo. Como antes, las propuestas de cambio fueron desalentadas por un sistema indiferente o reaccionario. A pesar de los resultados hoy conocidos, resultó ridículamente arduo para los renovadores el camino a la ópera prima.

