

LA IMAGINACIÓN DE LA REALIDAD EN EL CINE Y LA TV ARGENTINA CONTEMPORÁNEA. ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y POÉTICAS AUDIOVISUALES

Carlos A. Vallina y Luis Barreras
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
lbarreras@perio.unlp.edu.ar

“Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo he sido fotografiado a sabiendas. Entonces cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico un cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”.

Roland Barthes, *La cámara lúcida*

La presencia de la nueva generación de artistas y comunicadores de la imagen audiovisual argentina ha sido un atentado semiológico. Una transgresión ordenadora que derribó las formas arcaicas de la producción cinematográfica en particular, y de las artes audiovisuales masivas y restringidas del panorama nacional.

El epígrafe alude, en su riqueza conceptual, a la idea central de una sociedad madura, que avanza en una suerte de autoconciencia, a través de la realización de sus imaginarios.

Los tiempos que corren son los de la comunicación hecha cultura a través de las tecnologías, como paradigma definitivo de las nuevas formas de obtener conocimiento.

El denominado nuevo cine argentino, introduce una incertidumbre renovada. Con un aparente relativo apoyo de los consumidores de lo masivo, sus logros y descubrimientos: ¿caerán nuevamente en parálisis, fuga y desaparición? ¿Tendremos que esperar otros treinta años para percibir nuevas sintaxis, formas que penetren en las realidades presentes de la actualidad y la memoria?

Estos estudios, que aportan luz teórica desde varias regiones estéticas, mediáticas, culturales y políticas, expresan -a nuestro juicio- el fin de las frustraciones. De los olvidos y de los reciclamientos innecesarios. Dado que la continuidad institucional de la polis republicana, su concreción definitiva, solo puede persistir y justificarse con la evolución de la nación audiovisual en el interior de las narrativas, las poéticas y las formas aún no totalmente visibles pero en plena decantación y necesidad.

Ya no hay lugar para el agotamiento. Las generaciones no esperarán la imagen, viven en ella.

En materia de artes, comunicación y modernidad, siempre estará presente el sentido crítico de Walter Benjamin. Quizás el explorador social más agudo en materia de percepción de los imaginarios, de los lenguajes y de los paisajes mediáticos del siglo próximo pasado.

En un artículo perfecto, nos alertaba sobre los efectos que la reproducción tecnológica y la revolución industrial traerían sobre la conciencia humana y sus modos de participar de los usos simbólicos de las obras artísticas, los acontecimientos sociales, y sus modos de difusión.

“Incluso en la reproducción más acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” Y continúa “...en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición”.

Desde esta concepción de la primera mitad del siglo XX hasta hoy, se puede considerar que las tesis puestas en juego pueden ser materia de ampliación e interpretación renovada. Por ejemplo sospechar que no se ha perdido el aura. Que en realidad, este, no se encontraba en el objeto, por lo menos no exclusivamente, sino en la relación dialógica de la misma con las resonancias receptivas del sujeto espectral.

Que desde Marcel Duchamp, mucho antes, habíamos podido cuestionar que en un mingitorio, salivadera o urinario había una función estética. Una forma que iba más allá que la utilidad, que el servicio que nos prestaba.

El film de Fabián Bielinsky, justamente “El aura”, nos narra una historia en la que la aparente ingenuidad de la trama, superpone la conciencia de los límites del lenguaje cinematográfico. Donde instala ese *feeling*, ese sentimiento indefinible que como dice su personaje principal, el embalsamador, o taxidermista, o si se quiere el conservador de formas de la naturaleza, tales como los films, memoria de lo ido. O sus animalitos con ojos de vidrio, menos vivos que sus infinitos recuerdos.

Este personaje que pareciera parafrasear a un Pierre Menard borgeano, o mejor aun un Ireneo Funes, que “necesitaba veinticuatro horas para recordar un día”, está poseído. Ya no por demonios exorcizables. Por estas tierras ese género es difícil con tan particular iglesia. Bielinsky, hace mucho más que un film de justicias secretas, soledades existenciales, paisajes montados por

la belleza de una puesta en forma que solo le debe a lo real de la imaginación. Hace un homenaje al aura que parecía perdido. El original del cine, el aquí y ahora, la autenticidad, no reside en el objeto invisible para los ojos del ser que observa, las latas, o discos, o rollos de materia química y/o electrónica. La presencia inefable, la puerta que abre todos los sentidos se encuentra en la realidad de la pantalla. Es decir, en la materia expresiva de los sueños indirectos de los autores.

“El aura” del extraordinario realizador argentino, narra los ataques epilépticos del personaje, la iluminación deslumbrante del instante, como una catarata de fotografías secuenciadas por el relato de la sobrevivencia.

El film de Bielinsky narra la tesis principal de Benjamin. A saber, que el cine es el arte por excelencia para dar cuenta de la pérdida de la seguridad de la vida, con todos sus efectos morales y afectivos. “El aura” no es solo el monstruo de la anécdota, como por ejemplo, las disoluciones del vínculo marital con música de Vivaldi, o la adquisición de un perro que sabe todos los secretos, o la liberación de una muchachita de las entrañas de los bosques de los verdaderos lobos asesinos y ladrones.

Es una lección de percepción, una clase para el espectador, donde el *ralenti* de un súbito ataque, será el preámbulo del deslumbramiento. El personaje fabulará como todos nosotros con el asalto perfecto, haciendo la tortuosa fila interminable de cualquier cajero de mala muerte.

Pero en el instante en que su anomia, o su mufa diría un literato del 60, le trabaja en contra de sus instintos, llevándolo por una nada desierta; los datos de lo real, como por ejemplo el extranjero de incierto origen alemán (en el sur patagónico esto tiene sentido), los ladrones gastados, el adolescente iracundo, el empleado cínico del casino, lo vuelven un disco rígido inexorable, una memoria militante, profesional, donde cada detalle, expuesto magistralmente disuelve las fronteras tanto del espacio construido esencialmente por la subjetividad, como el tiempo, armado a partir de la percepción interna, clandestina y personal.

Ricardo Darín, esperaba un film maduro, con su actitud de espera y como todo actor de embalsamador de personajes, le da cuerpo, mente y luminosidad, a las zonas oscuras de las miserias nacionales.

Lo impresionante es que nos devuelve el aura, no ya del objeto (la Gioconda colgada en el Louvre), sino de la experiencia, del modo con que el crítico contemporáneo goza definitivamente el cierre de los viejos modos de representación, de las manipulaciones sin sentimientos, hechas con reglas de cálculo, con supuestas maneras profesionales y sin alma.

El film que nos ocupa trabaja sobre lo invisible, lo observable por aquellos que realmente sienten la necesidad de atravesar lo que el plano propone e invita a la participación. No, el no se queda con el dinero, solo resguarda el valor de su lucha en lo íntimo de su corazón.

Realidad y lenguaje en la comunicación audiovisual contemporánea argentina

Las razones del corazón

“E incluso para llevar el documental hasta el final, creo que se debería mirar el corazón de los hombres”

Roberto Rosellini

Hay creadores, constructores y fabricantes. Toda la nueva generación de jóvenes y no tan jóvenes cineastas, técnicos, músicos, teóricos y críticos, han subvertido el mundo audiovisual conocido hasta hace pocos años, desde el campo específicamente cinematográfico hasta la TV y las Artes Audiovisuales, analógicas y digitales alteraron el vector fundamental de ese grupo anacrónico, a saber: sostener el objeto fabricado con pautas derivadas de la discursividad y no de la materialidad natural de la cinematografía.

Anotábamos respecto a Raymundo Gleyzer, exponente de la cinematografía surgida en el 60 que “...no ponía nada en escena. Descubría el punto exacto del acercamiento indispensable para su cámara. La máquina de registrar, la registradora audiovisual que antes que privilegiarse con una autorreferencia, de entontecerse con movimientos despiadados e inútiles, lograba impregnar la pantalla con sus figuras conmovedoras, sus distancias emocionantes y sus cortes matemáticos.

La fuerza de Gleyzer reside en una operación del lenguaje y la cultura, de la comunicación y la sensibilidad.

En el campo audiovisual, y especialmente en el modo documental, se confunde muchas veces la construcción de un objeto narrativo con la exposición ilustrada de un discurso. Lo primero es cinematografía. Escritura con imágenes y sonidos que en el caso que nos ocupa proviene de la fuente no traducida de lo que llamamos lo real.

Esta es una cuestión crucial para definir el carácter del aporte de la nueva situación del universo audiovisual argentino.

La irrupción de los *Reality Show* como operaciones de los medios para conjugar espacios sociales de contención, acercamiento, reconocimiento y también explotación de los jóvenes en su actual panorama de crisis global.

La compulsiva realidad descrita con vigos y audacias inusitadas para la televisión abierta en “Okupas”, “Tumberos” y “Disputas”. No casualmente Stagnaro y Caetano, autores de “Pizza Birra, Faso”, suerte de bisagra para el estallido de las

compuertas estéticas hasta ese momento diluidas, oscurecidas, francamente mal comercializadas y no representativas.

La crisis nacional que definiera modos testimoniales de la injusticia social y política devenida en ruptura institucional.

Comenzaron a coexistir modos narrativos, formatos y lenguajes, procedimientos estructurales derivados de la evolución de las tecnologías digitales que apuraron la configuración de relatos inéditos, con antecedentes locales como el llamado Nuevo Cine Argentino del 60 junto al Cine militante y clandestino, El Cinema Novo, el latinoamericano, la extraordinaria experiencia televisiva de ese período, y las influencias del Neorrealismo, la Nouvelle Vague, el Free Cinema, el New American Cinema y la filmología clásica y moderna, incorporada ya como un valor autónomo y convocada académica y pedagógicamente como nunca tanto antes.

Se trata de captar la existencia del Sensorium, propuesto por Benjamin, o de la "Forma Mentis" según José Luis Romero, es decir de la imagen del mundo o como diríamos hoy del imaginario; citemos al historiador argentino: "Ciertamente no son síntomas que se perciban con facilidad, pero en rigor ésta ha sido la forma de anunciarse de todos los grandes cambios históricos. Siempre ha habido estos signos precoces, provenientes de los sectores más atentos a las posibilidades ofrecidas por la estructura y la mentalidad tradicionales. Cuando llegan a la conclusión de que ellas has dejado de ser elásticas, que son incapaces de alojar nuevas formas de pensamiento, que no admiten nuevas formas de expresión, los cambian" (1).

Esta redacción data de un período que se encontraba asombrado por la llegada del hombre a la luna, y a la necesaria revolución tecnológica, pero que aún no había asimilado las incorporaciones que darían formas expresivas y comunicacionales nunca vistas en el diseño autónomo de los imaginarios, de los cambios de mentalidades, de las formas de representación.

La nueva generación de creadores apuesta a una observación minuciosa de los márgenes, de las exclusiones, de los vacíos aparentes.

Las autopistas y sus no lugares, las rutas desangeladas del amanecer, las pesquisas para situar en los barrios o en los claustros del horror de las dictaduras a los protagonistas de la mayor tragedia argentina, pero con la voluntad de encontrar en ellos la propia identidad, para autointerrogarse y duplicarse las veces que los nuevos lenguajes lo permitan.

Ese es el caso de los films de Pablo Reyero, de Albertina Carri, de Daniel Burman, donde los espacio/tiempos propuestos persiguen la identificación de relatos que coloquen la verdad de un real de lo real, de una verdad de los detalles que solo emergen de la revinculación con la ontología de la imagen fílmica tal como fue señalada por el maestro Ander Bazin: "Desde 1920 a 1940, dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad.

Por "imagen" de manera amplia todo lo que puede añadir a la cosa presentada, su representación en la pantalla. Esta aportación es algo compleja, pero se puede reducir esencialmente a dos grupos de hechos.

La plástica de la imagen y los recursos del montaje, que no es otra cosa que la organización de las imágenes en el tiempo. Sean los directores que sean, siempre se descubre en ellos un punto común que es la definición misma del montaje: la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones.

En sus antípodas los que creen en la imagen "se oponen al expresionismo de la imagen y a los artificios del montaje. En él, la realidad confiesa su sentido como el sospechoso ante el interrogatorio incansable. El principio de su puesta en escena es simple, mirar el mundo lo bastante cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad (agregamos nosotros, y su belleza). No sería difícil imaginar en último extremo, un film compuesto de un solo plano tan largo y tan amplio como se quiera" (2).

En nuestra concepción, la actual situación mediática y estética unida a la evolución tecnológica y a la maduración definitiva de los recursos conscientes del lenguaje audiovisual, ha permitido unir esta dicotomía casi anatómica, la de los que creen en la imagen o en la realidad.

Hoy la sinceridad del significante audiovisual no proviene de la composición que implique o exponga el montaje para respetar o alterar la realidad, sino de la actitud ética del observador, del creador, del narrador, que ya sea para realizar una introspección al estilo de la objetividad ficcionalizada de "Los Rubios" o para reconocer los modos de una colectividad en el aparentemente impersonal barrio del once, o para describir la soledad marginal de un policía en La Matanza, o de un ex presidiario que ha perdido su familia.

Pero sobre todo, que combina sabiamente lo real y el montaje en films como los de Lucrecia Martel. "La ciénaga" y "La niña santa" nos parecen síntesis acabadas de esta observación minuciosa, de esta sed de verdad y de poesía. Ya no se trata de registrar el afuera con la mera convicción de la extrema objetividad sino también de percibir las relaciones íntimas, secretas, los cuchicheos de los real, los susurros, lo imperceptible y lo ansioso, lo que quiere nacer y sabe o intuye que algo anciano y fosilizado se lo impide.

"La ciénaga permite percibir un sentido excepcional de la temporalidad, expresada, precisamente, por medio de las actitudes y posturas del cuerpo, de la repetición ritualizada de las acciones más corrientes, más triviales. Es decir, desde la teatralización directa que realiza de los cuerpos, cuyas posiciones parecen determinar por sí mismas la trama de acontecimientos" (3).

Los protagonistas del cine de Martel son personajes chejovianos. Sus películas acuden al medio tono, a los diálogos no explícitos y de apariencia intrascendente que, al mismo tiempo que las acciones físicas de los personajes, van guiando la trama y, fundamentalmente, la temática. Lo no dicho pesa más que lo dicho, incluyendo de ese modo más al destinatario, que debe inferir y armar la verdadera esencia de lo representado.

La Ciénaga empieza con un grupo de adultos “echados” al sol, como vacas rumiantes, tomando vino alrededor de una piscina llena de agua verde, musgosa y colmada de algas. Mecha (Graciela Borges) es la anfitriona del encuentro en la siesta salteña y su embriaguez no le permite el equilibrio físico por lo que termina en el piso. Este personaje tampoco es dueño de un equilibrio psíquico y social. Cuya cultura particular resignifica sus prácticas y valores de una clase media alta que menosprecia a sus sirvientes, que vive de apariencias.

Los personajes están caídos en su mundo, empantanados como la vaca que observan los chicos en La Ciénaga, por eso el nombre, representando a cierta zona que se llama así porque se desbordan los ríos de montaña e inundan diversas áreas, lo cual construye un clima difícil de traspasar. Ello tiene que ver no sólo con el clima, sino con una densidad, con la opresión, con la pesadumbre de la sociedad salteña.

Es privilegio de las palabras y solo de ellas de ser puestas a cargo de un ser humano, aunque se ignore cuál. Se impone en efecto: de todos los medios expresión, el lenguaje articulado, es decir, el lenguaje en sentido estricto, es el único que está ligado a la definición misma del hombre” (4).

Esta insistencia histórica de algunos teóricos en la negación del carácter lingüístico de la imagen fílmica y audiovisual no contribuye a pensar las palabras y las cosas desde el extraordinario sitio que los jóvenes han construido en centro de la ciudad del cine.

La transmisión verbal de un hecho (poco importa que haya ocurrido o no, y, si pretendemos que ha ocurrido, poco importa la probabilidad mayor o menor que le otorguemos a nuestra capacidad de conocerlo) consiste en una serie de signos convencionales que dan un equivalente artificial de ese hecho.

Que la transmisión sea oral o escrita importa poco: anécdota, crónica, epopeya, informe o novela, el resultado será siempre una construcción hecha a base de materiales diferentes, pero no pueden prescindir uno del otro.

Todo relato es construcción, no discurso. En el discurso, son más bien series de universales las que se suceden, en tanto que en el relato desfila una procesión incesante de figuraciones particulares” (5).

Podríamos decir parafraseándolo a Saer que si el discurso se presenta a sí mismo como abstracto, unívoco e inteligible, el relato, en cambio es más bien una simulación de lo empírico, siempre tendrá tendencia a construirse como una especie de construcción sensible. Esta construcción de nuevos creadores es justamente la oposición radical a los discursos dominantes previamente. Tanto en arte, comunicación como en la política.

Lo documental, entonces no es solo un género, sino una función decidida de la imagen audiovisual que se constituyó en lo significativo novedoso de la recreación estética contemporánea. Y participa de todos los objetos representativos de nuestra época.

Sin embargo, se trata de un proyecto inconcluso según y compartiendo lo que indica Emilio Bernini: “El cine argentino de la última década parece asentar su actualidad en una persistencia de la idea moderna del cine y en la relación de éste con la historia... se sitúa en una impensada línea de continuidad respecto de aquellos programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del 60, habían iniciado hacia mediados del siglo XX. La modernidad, que llegó al cine argentino de la mano de la nueva ola francesa del cine de Antonioni, del de Bergman y del neorrealismo italiano (sumamos nosotros a la originalidad de Leonardo Fabio, Lautaro Murúa, Manuel Antín, David José Kohon entre otros), obtiene con el cine contemporáneo una conclusión tardía. Las diferencias no obstante son, entre unos y otros, evidentes, especialmente porque el cine contemporáneo es irreconocible como conjunto... Sin embargo, en ambos permanece una idea del cine y de la moral de la imagen, en partes semejantes, así como una afirmación de la relación del cine con el presente, así como una oposición al cine de las décadas anteriores” (6).

Consideraciones finales

El programa de Investigación de Comunicación y Arte señala que la sociedad expresa sus procesos de construcción sensible de lo real a través de la constitución de imaginarios, producciones que revelen causas, que describan procesos, que representen relaciones en los lenguajes y procedimientos propios de la naturaleza de la imagen en movimiento. Que utilicen las condiciones tecnológicas para descubrir y no para demostrar, con el objetivo de contribuir a la verdad social y no para establecer conductas determinadas por discursividades interesadas.

Esto es lo que ha dominado los últimos años en el actual movimiento de jóvenes realizadores audiovisuales. Acercamiento a lo real, constitución de lo mismo en relatos y procedimientos marcados por la profundidad de lo simple y lo próximo al origen de los

lenguajes. También por la sencillez productiva, la economía de medios y las problemáticas emergentes de las realidades cotidianas. Lo urbano y lo rural, lo territorial, como escenario dramático y no como escenografía extrafílmica y fundamentalmente el cambio de calidad entre las representaciones convencionales y las imágenes verdaderas.

En este sentido, el estudio de las relaciones entre la realidad y las realizaciones mediáticas nos permitirá acceder a un territorio cada vez más influido en lo social por el reconocimiento de nuevas formas de intervención. Las transformaciones representacionales en las producciones audiovisuales permiten creer que este objeto de estudio se encuentra en pleno desarrollo, que estimulará el control crítico, la racionalización de políticas específicas, una mayor comprensión operativa para la planificación y gestión de estrategias y políticas culturales.

De este modo el "fenómeno" denominado Nuevo Cine Argentino apareció como una transformación que se produjo a mediados de la década de los 90 a partir de la Ley 24.377 de fomento y regulación de la actividad cinematográfica nacional. Ayudado, también, por el ciclo "historias breves", el crecimiento de las carreras de cine, la recuperación del festival internacional de Mar del Plata (en noviembre de 1996) y la creación, en 1999, del festival internacional de cine independiente.

Por ello, el peso de la interpelación a la crisis nacional, para dar una respuesta cuya originalidad todavía no presenta horizontes visibles, en el campo de la comunicación audiovisual, las artes electrónicas, la televisión abierta, la cinematografía presente, tendrá la oportunidad de reinstalar el curso de la modernidad definitiva, cuando la estabilidad institucional, la reparación económico-social, y la profundización de las políticas culturales democráticas vincule los modos de producción, las formulaciones estéticas y las contribuciones históricas en una alianza inédita para la sociedad argentina entre el público y sus creadores.

Estos relatos de los nuevos realizadores obligan a una reflexión, no sólo estética sino social y política. Es una provocación, pero, a su vez, un retrato de una ciudad, de un país sitiado por los desamparos, que se ciñen a la causa de contar una historia de marginales sin dejar nada al margen: ni los códigos del lenguaje, ni la ternura, ni la violencia espeluznante, ni las lealtades. Los jóvenes realizadores proponen nuevos modos de representar rompiendo con los viejos modos, además de propiciar una identidad del cine argentino y una búsqueda de la verdad a través de la imagen documental.

Por último, estos jóvenes representan una nueva estética, deseos, creencias, del imaginario social. Son un intento de comprensión de las políticas identitarias nacionales; esa es su mejor política que obra como una cultura de la realidad, a través de los caminos del lenguaje.

Notas

- (1) Romero, José Luis. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Ed. Alianza, Madrid, Bs. As.
- (2) Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Ed. Rialp, Madrid, 2001.
- (3) Amado, Ana. *Pensar el cine II*. Ed. Bordes de Manantial. Bs. As., 2004.
- (4) Metz, Christian. *Cuatro pasos en las nubes (vuelo teórico)*.
- (5) Saer, Juan José. *La narración -objeto*. Ed. Seix Barral. Bs. As., 1999.
- (6) Bernini, Emilio. *Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino*. Revista Kilómetro 111 N° 4, Bs. As., 2003.

Bibliografía

- AA.VV. Bernardez, H., Lerer, D. Wolf, S. (Ed.), *El Nuevo Cine Argentino*. Ed. Fipresci. 2002.
- Amado, Ana. *Pensar el cine II*. Ed. Bordes de Manantial. Bs. As., 2004.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1993.
- Badiou Alain, *El cine como experimentación filosófica* en Yoel, Gerardo (comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Bs. Aires, Manantial, 2004.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Ed. Rialp, Madrid, 2001.
- Martín Barbero, Jesús. *Razón Técnica y razón política*. Espacios / Tiempos no pensados.
- Bernini, Emilio. *Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino*. Revista Kilómetro 111 N4, Bs. As., 2003.
- Cingolani, Gastón (editor) *Discursividad televisiva*. Ed. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2006.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. Grijalbo, México, 1995.
- Horstein, Luis. *Las depresiones*. Editorial: Paidós. Año: 2006.
- Metz, Christian. *Cuatro pasos en las nubes (vuelo teórico)*.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. Siglo XXI, México, 1984.
- Oubiña, David. *El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino*. En Punto de Vista n° 76, agosto 2003.
- Peña, Fernando *90-60*. Ed. MALBA. Buenos Aires. Página 190.

Romero, José Luis. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Ed. Alianza, Madrid, Bs. As.
Saer, Juan José. "La narración–objeto". Ed. Seix Barral. Bs. As., 1999.