

TESIS DOCTORAL

2016

EL AUTOR COMO GÉNERO CINEMATográfico



MARÍA DEL CARMEN VALDEZ

LICENCIADA EN LETRAS

PROGRAMA DE DOCTORADO EN EDUCACIÓN

Director: ROBERTO APARICI MARINO

Codirector: VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

TESIS DOCTORAL

2016

EL AUTOR COMO GÉNERO CINEMATOGRAFICO

MARÍA DEL CARMEN VALDEZ

LICENCIADA EN LETRAS

PROGRAMA DE DOCTORADO EN EDUCACIÓN

Director: ROBERTO APARICI MARINO

Codirector: VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Agradecimientos

He llegado al final del camino. He llegado, creo, gracias al afán y al soporte de mucha gente que me acompañó a lo largo de este proceso. El mérito es más de ellos, por sobrellevar mis tropiezos y claudicaciones y alentarme a seguir.

Ante todo, agradezco el profesionalismo de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), su seguimiento y ayuda a la hora de allanar los procesos administrativos con rapidez y esmero.

En este recorrido, las personas que me sostuvieron son muchas y a cada una de ellas le debo un particular reconocimiento.

A Roberto y a Vicente –mis directores y mis amigos– les debo no solo la guía pertinaz y pertinente, sino la calidez humana y el insondable cariño con que me han pilotado. Ellos han sabido corregirme con rigurosidad, pero también potenciar mis aciertos. Invariablemente, con una cuota enorme de ternura. La constancia y el afecto de Roberto, siempre a mi lado, no pueden ser explicados en estas páginas. La calidez de Vicente, su honda comprensión y sensibilidad, tampoco. Ambos, además de ostentar una inobjetable excelencia académica, forman parte de una especie única en vías de extinción: la de los hombres nobles, forjados en la comprensión del otro, militantes de la generosidad con el conocimiento y humildes a la hora de recibir halagos.

En mi país, la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) me dio abrigo y un espacio único donde crecer y desarrollarme. Allí, mis colegas y afectos son muchos. Agradezco a Daniel González y a Alfredo Alfonso por la confianza depositada en mi persona; sé que, a partir de ahora, estaré en deuda. También a Adriana Imperatore, quien me alentó –ella no sabe cuánto– durante mis viajes y estancias fuera del país para completar este proceso. Julia Augé fue mi brazo derecho, compañera fiel y columna vertebral de mi quehacer cada vez

que dejaba en sus manos mis labores en la gestión para embarcarme en el difícil proceso de la escritura. Su espléndida amistad y acompañamiento son ingentes. En el último año, la creación de la Escuela Universitaria de Artes de la UNQ me brindó nuevos colegas que han colaborado conmigo, apoyando mi trabajo y favoreciendo mis tiempos para la investigación de esta tesis. A Pablo Planovsky, ex alumno, ahora colega, por la generosidad, la fidelidad y la colaboración desinteresada a la hora de buscarme datos, imágenes, o hacerme reír, necesidad extrema para los que nos cuestionamos todo en la vida a través del trabajo. En la UNQ volví a aprender que nadie se desarrolla solo, que el trabajo se hace entre todos y que la universidad es, sobre todo, un espacio privilegiado de solidaridad y colaboración.

A Argelia Perazzo Olmos, también en mi país, por el cuidadoso y a la vez ímprobo trabajo de revisar las cuestiones de estilo de la tesis.

Acá, en España, mis compañeros de doctorado han penado tanto como disfrutado un proceso similar al mío. Con ellos las comidas y los cafés compartidos se tejieron entre charlas sobre nuestros proyectos de investigación, sobre nuestras tesis, pero también sobre los propósitos de vida. Ángel Barbas (gracias, Ángel, por el sostén en tiempos durísimos), Valeria Levratto, Mitch Peters, Fernando Bordignon, muchas gracias. En esta tierra, además, la amistad y el respeto llevan el nombre de maestros y amigos diversos que, de una u otra manera, siempre estuvieron a mi lado: María José Rivera, Ezequiel Marcos, Thérèse Lafon, Maria Helena Araujo Leitao, Agustín García Matilla, Ramón Ignacio Correa, Blas Segovia y Sara Osuna.

Mis últimos agradecimientos son personales, personalísimos: son para mi pequeño mundo privado.

Un núcleo fuerte de amor acompañó mi ruta. Pablo Piedras, Mario Laborem, Lucía Rodríguez Riva y Héctor Kohen, muchas, pero muchas gracias.

Sandra Torlucci y Claudia Villamayor, amigas y compañeras entrañables, luchadoras, pensadoras de lujo y académicas brillantes, han sido mi cobijo amoroso en jornadas duras. Ellas saben lo que significan para mí.

A Claudio España, siempre.

A mi familia. Sobre todo a Mili, sobrina, traductora, amor puro y mi esperanza.

Dos personas están unidas a mi alma desde hace años; tal vez, siglos. Ricardo Manetti y Armando Capalbo. Bastiones fieles, lectores implacables, hombros solidarios, compañeros de la vida y, más allá de todo, mis amigos amados, amadísimos. Son mis hermanos. Y ellos acompañaron fuertemente este proceso. En el último tramo de esta investigación, encontrándome acá, en España, la muerte súbita de Armando me partió como un rayo y me dejó desvalida incluso ante mi propia tesis. Nadie como él conocía mi trabajo. Lo habíamos discutido, analizado capítulo a capítulo, idea tras idea. Fue mi interlocutor hasta el último momento. Nos despedimos el mismo día en que yo emprendía mi postrera estadía acá. Llevaba en mi mochila sus anotaciones a mis capítulos, que, además su inteligente lectura, están llenas de ironías, chistes y sutilezas. Quizás él quería hacer mi estancia de escritura, alejada del hogar y de los afectos profundos, más placentera. Su letra cursiva, única, en muchas páginas del borrador de este trabajo, es hoy el bien más preciado de mi biblioteca: en sus palabras en tinta negra yace el amor más profundo y generoso de un amigo leal, desinteresado y contenedor. A veces siento que esta investigación es un trabajo conjunto; o quiero verlo así, con la esperanza de que la próxima discusión, café o cena sobre sus resultados nos encuentre riendo, conversando o queriendo llegar a ancianos juntos y compañeros, siempre hermanos.

Mi último e infinito agradecimiento es para mi amor, Néstor Álvarez, verdadero motor e impulsor de este trabajo. Sin su confianza, su empuje y su fe quizás no hubiera emprendido este camino. Hablo de mi compañero de vida, del hombre

que, en pos de hacerme feliz, es capaz de los actos más extremos de generosidad y de entrega. Por ejemplo, pedirme que lleve adelante esta tesis. Tal vez él entienda, más que nadie, que la escritura es, en definitiva, mi cuerpo político más eficaz; mi pequeña necesidad de intervenir en el mundo. Para Néstor, que yo sea plena es alimento suficiente; es su orgullo interior. Quizás aún no sepa que él es mi mejor plenitud y mi primer y fundamental orgullo. Amor mío, gracias por todo.

Para Néstor Álvarez, por el amor y la vida juntos.

Para Armando Capalbo, *in memoriam*.

What thou lovest well remains...

Ezra Pound

Índice

PARTE I: BASES CONCEPTUALES DE LA INVESTIGACIÓN	15
Capítulo 1. Introducción	16
1.1. Marco teórico y estado de la cuestión	16
1.2. Algunas precisiones sobre esta investigación.	20
1.3. El origen de esta investigación	22
1.4. Los grandes interrogantes	26
1.5. Objetivos.....	27
1.6. Metodología	28
1.7. Organización y estructura de la tesis.....	30
1.8. Aportes y originalidad de la investigación.....	32
Capítulo 2. El nacimiento del autor.....	35
2.1. Introducción	35
2.2. <i>El novicio rebelde</i> . André Bazin	35
2.3. <i>Despertar a la vida</i> . El inicio del dandi.....	37
2.4. <i>Aire libre</i> . El <i>spleen</i> de Bazin.....	43
2.5. <i>Acrobacias del corazón</i> . Los avatares del cuerpo en el espacio	47
2.6. <i>Propiedad</i> . Una revista a contrapelo.....	50
2.7. <i>Morir en su ley</i> . Del <i>pater familias</i> al cuerpo liminal.....	59
Capítulo 3. El autor en el cine	66
3.1. Introducción	66
3.2. <i>Un mundo misterioso</i> . El enigma	67
3.3. <i>Héroes sin fama</i> . El autor antes del cine de autor	68
3.3.1. <i>La fuerza ciega</i> . Lo innominado autoral.....	69
3.3.2. <i>Derecho viejo</i> . Cuestión de derechos	71
3.3.3. <i>Triángulo de cuatro</i> . Del triángulo hegemónico a la cuadratura posible/imposible. El autor invisible	75
3.4. <i>Botín de guerra</i> . El autor como trofeo de guerra	79
3.5. <i>Mil intentos y un invento</i> . El anticipo de Riccioto Canudo.....	80
3.6. <i>Tiro de gracia</i> . Asesinato y evanescencia del autor	82
3.7. <i>Un modelo de París</i> . Bazin como Frankenstein.....	84

3.8.	<i>Primero yo.</i> El autor en la política de los autores	86
3.9.	<i>A dos aguas.</i> Elogio de la disfemia o deriva sobre el tartajeo baziniano	87
3.10.	<i>Se abre el abismo.</i> Poemario baziniano	92
3.11.	<i>El seductor.</i> El autor como puesta en escena	96
3.11.1.	<i>Un elefante color ilusión.</i> Cahiers como ficción	97
3.11.2.	<i>Yo, la peor de todas.</i> Digesto sobre el egotismo cahierista	99
3.11.3.	<i>¡Arriba el telón!</i> La puesta en escena está lista	102
Capítulo 4.	La crítica y la construcción del autor	108
4.1.	Introducción	108
4.2.	<i>De amor y de sombras.</i> Escribir sobre cine	109
4.3.	<i>Nos fuimos.</i> La crítica de cine como exilio	111
4.4.	<i>Noches sin lunas ni soles.</i> Escribir sobre cine en Argentina.....	114
4.4.1.	<i>Así o de otra manera.</i> Apuntes sobre la diversificación de la crítica de cine. Los comienzos	114
4.4.2.	<i>Con alma y vida.</i> Los felices años sesenta	120
4.5.	<i>Chafalonías.</i> El inicio de la depreciación de la crítica de cine	126
4.6.	<i>Caídos en el infierno.</i> El trabajo del crítico como estigma	129
4.7.	<i>Con gusto a rabia.</i> La década de 1990 y la hostilidad crítica.....	136
4.8.	<i>No quiero volver a casa.</i> La renegación del pasado.....	140
4.9.	<i>Caminito de gloria.</i> La crítica como forjadora de marcas.....	148
4.10.	<i>El fabricante de estrellas.</i> La crítica y el efecto Rotterdam	155
4.11.	<i>Los tres berretines.</i> La crítica borromeica.....	159
Capítulo 5.	Las escuelas de cine y los festivales en la creación del autor	162
5.1.	Introducción	162
5.2.	<i>El arreglo.</i> La Universidad del Cine	163
5.2.1.	<i>Persona honrada se necesita.</i> Manuel Antín y los avatares de la gestión cultural.....	163
5.2.2.	<i>El gran secreto.</i> Armar un proyecto educativo	169
5.2.3.	<i>La guerra la gana yo.</i> La industria del prestigio	173
5.2.4.	<i>Todos tenemos un plan.</i> Lo fundacional, la fundación, la función..	178
5.3.	<i>La fiesta de todos.</i> Los festivales.....	181

5.4.	<i>Del brazo y por la calle</i> . BAFICI.....	182
5.5.	<i>Alianza para el progreso</i> . El BAFICI y la Universidad del Cine.....	192
5.6.	<i>El faro</i> . Colofón ciego	195
5.7.	<i>La hermosa mentira</i> . El lucro educativo, cultural y social	195
PARTE II: TRABAJO DE CAMPO, ANÁLISIS Y RESULTADOS		197
Capítulo 6. Enfoque metodológico		198
6.1.	Justificación de la metodología.....	198
6.2.	Fiabilidad de los datos	201
6.3.	Etapas investigativas	203
6.4.	Estudio bibliográfico, webgráfico y semántico	204
6.5.	Diseño y realización de los grupos de discusión	204
6.5.1.	Formación de los grupos	205
6.5.2.	La cuestión de género	206
6.5.3.	Las agendas	207
6.5.4.	El conflicto con la crítica	207
6.5.5.	La convocatoria.....	210
6.6.	Diseño y realización de las entrevistas en profundidad.....	211
6.6.1.	La elección de los entrevistados.....	213
6.6.2.	Realización de las entrevistas	217
6.6.3.	Diario 1. Entrevista en profundidad a Quintín	219
6.6.4.	Diario 2. Entrevista en profundidad a Nicolás Prividera.....	227
6.6.5.	Diario 3. Entrevista en profundidad a Marcelo Panozzo	229
6.6.6.	Diario 4. Entrevista en profundidad a Ricardo Manetti.....	230
6.6.7.	Transcripción de entrevistas y procesamiento de los grupos de investigación y entrevistas en profundidad mediante el programa NVIVO	231
6.7.	Análisis del discurso	233
6.8.	Técnicas de recolección	233
Capítulo 7. Análisis de resultados		235
7.1.	Introducción	235
7.2.	Grupos de discusión (GD)	235
7.2.1.	Guión	235

7.2.2. Cuestionarios para los GD.....	236
7.3. Entrevistas en profundidad (EP). Guión	238
7.4. Transcripción de los GD y las EP	242
7.5. Categoría 1. Autor	245
Subcategoría 1.1. Rasgos del autor cinematográfico	246
Subcategoría 1.2. Confrontación entre las figuras de autor y director cinematográfico	250
Subcategoría 1.3. La autoría fílmica en relación con la independencia y en tensión con el género cinematográfico	252
Subcategoría 1.4. Los autores en el cine argentino.....	255
Subcategoría 1.5. Legitimación y valoración del autor cinematográfico ..	260
7.6. Categoría 2. Género cinematográfico.....	263
Subcategoría 2.1. Tipos y rasgos del género	263
Subcategoría 2.2. El género y la relación con la producción y la industria	266
Subcategoría 2.3. Valoración del género.....	269
7.7. Categoría 3. Crítica cinematográfica	271
Subcategoría 3.1. Rasgos y tipos de críticas.....	274
Subcategoría 3.2. Formación del crítico cinematográfico	277
Subcategoría 3.3. Medios de comunicación impresos y medios digitales	282
Subcategoría 3.4. Relación entre la crítica cinematográfica y los festivales de cine	287
Subcategoría 3.5. Valoración de la crítica cinematográfica	291
7.8. Categoría 4. Festivales de cine	295
Subcategoría 4.1. Películas y autores para festivales	296
Subcategoría 4.2. BAFICI.....	299
Subcategoría 4.3. Los festivales (y el BAFICI) como circuito de producción y exhibición	303
7.9. Categoría 5. Escuelas de cine.....	307
Subcategoría 5.1. Tipos de escuelas de cine	307
Subcategoría 5.2. Formación en las escuelas de cine	309
Subcategoría 5.3. La Universidad del Cine (FUC) y Manuel Antín	312

PARTE III: UNA NUEVA MIRADA SOBRE LA AUTORÍA Y LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS.....	316
Capítulo 8. El autor como género cinematográfico.....	317
8.1. Introducción	317
8.2. <i>Espejo para cuando me pruebe el smoking</i> . Las relaciones entre el modelo francés y el modelo argentino	317
8.2.1. <i>El hombre que hizo el milagro</i> . Quintín, el referente contestatario	322
8.3. <i>Imitaciones peligrosas</i> . La espuria primicia del nuevo cine argentino	328
8.4. <i>Siempre fuimos compañeros</i> . Los Antín y la reputación de clase	330
8.5. <i>Ellos nos hicieron así</i> . El BAFICI como espacio para la estelarización del autor	334
8.5.1. Un hombre solo no vale nada. El BAFICI con Quintín	336
8.6. <i>La sagrada familia</i> . La Universidad del Cine y Manuel Antín, o el espectáculo legitimado de la incubadora de estrellas	338
8.7. <i>Prisioneros de la tierra</i> . El autor, ese género.....	340
8.7.1. <i>Palabra por palabra</i> . El esquema y la estructura	342
8.7.2. <i>Novio, marido y amante</i> . La etiqueta y el contrato	353
8.7.3. <i>Destino de un capricho</i> . El género autor, una pretensión desquiciada	364
Capítulo 9. La crítica de cine y la arrogancia de un destino incierto.....	371
9.1. Introducción	371
9.2. <i>Flor de piolas</i> . Las diez taras del cine de autor o cómo reedificar al género autoral.....	371
9.3. <i>Los jóvenes viejos</i> . Apostillas sobre <i>Revista de cine</i> , una nueva revista vieja o el relevo de <i>El amante. Cine</i>	384
9.3.1. <i>Los dos rivales</i> . La tensión entre Nicolás Prividera y <i>Revista de cine</i>	391
9.4. <i>El viaje sin regreso</i> . Un modelo de crítica que hay que dejar atrás ...	395
9.5. <i>Una luz en la ventana</i> . La crítica como interfaz	398
Capítulo 10. Conclusiones.....	403
10.1. Líneas de investigación futuras	409
Referencias bibliográficas	413

Filmografía	429
Apéndice Documental	436
Grupos de discusión.....	436
Grupo de discusión n.º 1 con directores cinematográficos	436
Grupo de discusión n.º 2 con críticos de cine	487
Grupo de discusión n.º 3 con directoras cinematográficas	547
Entrevistas en profundidad.....	585
Entrevista en profundidad n.º 1 a Quintín	585
Entrevista en profundidad n.º 2 a Nicolás Prividera	631
Entrevista en profundidad n.º 3 a Marcelo Panozzo	686
Entrevista en profundidad n.º 4 a Ricardo Manetti.....	718
Bitácora de observaciones	739

Listado de ilustraciones

<i>Ilustración n.º 1.</i> Captura de pantalla de la página web de autoridades de la Universidad del Cine. Recuperado de: http://www.ucine.edu.ar/universidad/autoridades/	179
<i>Ilustración n.º 2.</i> Captura de pantalla. Programa NVIVO utilizado para esta investigación. Parte 1	232
<i>Ilustración n.º 3.</i> Captura de pantalla. Programa NVIVO utilizado para esta investigación. Parte 2	233
<i>Ilustración n.º 4.</i> Tapas de las primeras ediciones de <i>Cahiers du cinéma</i> (Francia) y de <i>El amante. Cine.</i> (Argentina)	319
<i>Ilustración n.º 5</i> Tapa de la edición nº 40 de <i>El amante. Cine.</i> (junio de 1995).....	343
<i>Ilustración n.º 6.</i> Tapa de la edición nº 108 de <i>El amante. Cine.</i> (marzo de 2001)	357

PARTE I: BASES CONCEPTUALES DE LA INVESTIGACIÓN

Capítulo 1. Introducción

1.1. Marco teórico y estado de la cuestión

La literatura especializada sobre los posicionamientos en torno al autor y su relación con la obra producida es abundante y motivo de reflexión teórica desde hace años. No trataremos de referenciar aquí las posturas teóricas sobre esta cuestión: la mayor parte de este debate atañe privilegiadamente a los estudios de crítica literaria o de historia del arte. En ese campo ha cobrado cuerpo la pregunta por el autor de una obra (Foucault, 2010; Barthes, 1987a), su valía estética, cómo construye un modelo propio y cuáles son sus derivaciones; o si ha generado o no una escuela tras de sí (Eco, 1995; Sarris, 1971). De este modo, el autor es un punto de condensación de una serie de valencias que van del creador individual a la marca económica, pasando por la estrategia textual (Ottobre, 2005).

El cine, por su parte, ha hecho del autor un hito que parte la historia del medio en un antes y un después. Las historias del cine (Sadoul, 2004; Gubern, 2014; Sánchez Noriega, 2006; Caparrós Lera, 2009; los doce volúmenes de *Historia general del cine* editados por Cátedra; entre otras) señalan que el advenimiento del cine de autor está ligado al surgimiento de la modernidad fílmica, durante los primeros años de la década de 1960 (Riambau, 1998; Quintana, 1997; Siclier, 1962). El cine de autor, como constructo, es gestado durante la década anterior, a partir del peso ejemplar de la revista francesa *Cahiers du cinéma*, fundada en 1951 (Tubau, 1983; De Baecque, 2003; Andrew, 2013; Xavier, 2008). Ahí se homologan los conceptos de *autor* y *director*, creándose una unidad indisoluble que opaca un hecho fundamental del trabajo cinematográfico: el trabajo en equipo (Bazin, 1998; De Baecque, 2003; Andrew, 2013).

Es esta revista, sin duda, la que fija la dicotomía *cine de autor versus cine clásico*. Para ese período, esta dicotomía constituye un modo a través del cual

la publicación, al validar cierto tipo de cine, construye su propio peso como entidad legitimadora. Esta divisoria de aguas promueve, además, que ambos “tipos” de cine sean homologados en dos familias de variopintas características: por un lado, el cine clásico mezcla su definición y sus alcances con los géneros tradicionales y el modelo industrial; por el otro, el cine de autor es asimilado generalmente a lo independiente en términos de producción y a la renovación estética.

En este paisaje, la figura del autor se yergue incólume por encima de otro tipo de categorías: el autor cinematográfico parece ser más que un simple realizador; los directores reivindicados como autores son objeto de estudio y hasta de veneración. Antes del cine de autor, entonces, ¿qué?: ¿la mera simplicidad del sistema industrial?; ¿la ausencia de renovación estética y/o de miradas reconocibles? ¿Acaso existe el autor antes del cine de autor? Y, de existir, ¿qué nombre le cabe, ya que el de *autor* aún no ha sido creado? Las historias e historiografías del cine clásico –si por tal entendemos aquel que se edifica desde el modelo de representación institucional (Burch, 1991) hasta la quiebra del sistema industrial americano– soslayan este lado del problema. Pero queda claro que su legitimación y caracterización ocupa gran parte de la bibliografía sobre cine.

Por otra parte, también son referenciales los textos que dan cauce al problema del autor y la concomitante política de los autores (De Baecque, 2003; Riambau, 1998; Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer y Truffaut, 2004; De Baecque y Tesson, 2004) y que, para hacer esto, también deben caracterizar y definir el modelo anterior, es decir, al cine denominado *clásico*.

La pregunta por el autor antes de la existencia del término *autor* y cómo se fragua el concepto sobre la base de la legitimación construida por la historia del cine a partir de la década de 1950, conlleva la revisión de la profusa literatura que analiza la función señera de *Cahiers du cinéma* (De Baecque, 2003) y, con los años, aquella que aborda la tensión entre el modelo que establece el crítico

de cine André Bazin y sus discípulos nucleados en la revista (Mirizio, 2014). Desbrozado el problema, nos abocaremos a la construcción actual del autor para plantear, seguidamente, las reapropiaciones contemporáneas del tópico en el contexto de legitimación que la misma revista propone en los albores de la segunda década del siglo XXI. Despejadas estas incógnitas, analizamos el constructo *autor* como un artilugio, como una puesta en escena que desde la conceptualización de la modernidad fílmica (Mirizio, 2014) pretende instituir un canon donde al modelo egotista de la revista (Matamoro, 2005) se opone la autoría baziniana. Asimismo, al retomar el concepto de *puesta en escena* en relación con la autoría (Maqua, 1992; Carmona, 1991), se potencia la reflexión sobre la *performatividad* (Butler, 2006) y el *happening* (Sontag, 2005) de la puesta en escena autoral. La esquizia de este proceso implica, por otra parte, revisar los circuitos donde el autor funciona en cuanto autor.

De ahí la triangulación necesaria entre el aparato crítico, las escuelas de cine y los festivales como responsables de la construcción del autor como marca (Neumeier, 2003; Ruiz Collantes, en Caro y Scolari, 2011; Caro y Scolari, 2011). Este aspecto es importante porque coloca al autor como un bien de mercado dentro de la lógica expositiva de los festivales de cine (Maza, 2008; entrevista en profundidad a Manetti; grupos de discusión)¹ y lo hace rotar como negocio rentable en el circuito de festivales y, por extensión, para una potencial venta (circuito de distribución y exhibición cinematográficas) en cualquier mercado local. Los festivales devienen un circuito de legitimación comercial antes que un espacio de confluencia de propuestas estéticas diferentes (entrevista en profundidad a Panozzo; grupos de discusión; Maza, 2008; Moscariello, 2014; Aguilar, 2016). En este juego es potente la presencia de las escuelas de cine (Sández, 2010; entrevista en profundidad a Manetti) como productoras de autores, como un actor más del mercado de producción, distribución y exhibición fílmicas. La crítica cinematográfica, específicamente la argentina circunscrita a las revistas especializadas sobre cine (Bordwell, 1995),

¹ Nos referimos a las entrevistas en profundidad y a los grupos de discusión que forman parte de esta tesis; su texto completo puede consultarse en el apéndice documental, como señalamos más abajo.

es determinante en este proceso. A partir del análisis de la función crítica (Bértolo, 2008; Williams, 2013; Foucault, 1992; Barthes, 1985) es posible retomar las postulaciones respecto de la pauperización de la crítica cinematográfica basadas en la falta de formación, la negación de la historia y la tradición, y la inadecuación a un mundo complejizado por los usos del ciberespacio (Navarrete Cardero, 2013). Desde esta perspectiva se reseña el proceso de pauperización de la crítica cinematográfica argentina, cuya génesis encontramos en los años sesenta, cuando la profesionalización de la escritura crítica de cine corre en paralelo a la ausencia de salario por el trabajo realizado (Aguilar en España, 2005, vol. I; Goity en España, 2005, vol. II).

Este rasgo, en el contexto argentino, se complejiza durante los años siguientes y promueve la precarización tanto real como simbólica del campo cultural (Bourdieu, 2010). La resultante de este proceso, en el período que atañe a nuestra tesis, es la fundación de la revista *El amante*, que, si bien es aplaudida como una renovación crítica (Cartoccio, 2006), puede ser cuestionada como el ejemplo flagrante de la depreciación crítica. La mirada renovadora que se le atribuye a *El amante* esconde una política estentórea de confrontación débil en la formación analítico-teórica (Valdez, 2016a). Aun así, su labilidad queda encubierta, junto con la de las escuelas de cine y los festivales, mediante las estrategias de mutua validación articuladas con estas dos instancias. La relación entre la crítica cinematográfica, los festivales y las escuelas edifica al autor sobre coordenadas similares a las del viejo sistema de estudios hollywoodense (Altman, 2000; Dyer, 2001; Benet, 2004).

Cabe señalar que, a la fecha, la mayoría de las investigaciones sobre cine argentino contemporáneo que tienen como centro al nuevo-nuevo cine argentino² no se detienen a revisar la relación tripartita que señalamos ni sus implicancias. O bien anotan las relaciones entre cine y política en un marco de época más general (Aprea, 2008); o bien toman solo alguno de estos ejes –o todos–, pero no en forma conjunta o relacional (Amatriain, 2009); o son

² Más adelante, en el capítulo 8, explicamos el porqué de la duplicación del adjetivo.

básicamente descriptivos (Bernades, Lerer y Wolf, 2002); o revisan someramente el problema porque su interés está puesto exclusivamente en las películas (Andermann, 2015); o alternan lo político y lo partidista sin mediar reflexión crítica al respecto (Amado, 2009); o soslayan el peso ideológico cultural de esta cuestión en aras de un discurso básicamente laudatorio sobre el nuevo cine argentino (Campero, 2009); o se detienen en las poéticas y estéticas particulares que surgen de este cine nuevo (Aguilar, 2006). La revisión de los soportes teóricos críticos mapeados en estos cruces busca redefinir el campo de los estudios sobre cine, aportando una mirada nueva sobre una falsa dicotomía instituida desde los mismos estudios sobre cine argentino.

Al mismo tiempo, esta revisión propone un enfoque diferente respecto del rol aparentemente emancipado y ajeno al mercado que ostentan los festivales “independientes”, la crítica cinematográfica y las escuelas como productoras encubiertas. Estas formas de construcción de hegemonía cultural en el campo del cine argentino contemporáneo son las que buscamos definir y caracterizar, a la vez que, como avance sobre la teoría, pretendemos revisar al autor tal como fuera concebido y cristalizado en la década de 1950.

1.2. Algunas precisiones sobre esta investigación.

La historia del cine, la historia del autor en el cine, el autor dentro de las cinematografías particulares, el autor dentro del cine argentino pueden ser leídos como parte de los textos nodales que nutren la formación tanto en escuelas de cine como en carreras universitarias ligadas al mundo audiovisual en una amplia gama de posibilidades en la Argentina. Nuestro trabajo se inscribe en el mundo de la reflexión crítica y analítica dentro del claustro universitario y, en él, comprobamos cómo el pensamiento, la producción teórica, los textos de referencia respecto de la cinematografía argentina contemporánea se han articulado de manera homogénea y sin grandes variables a la hora de pensar qué condiciones socioculturales, históricas y

económicas han propiciado el surgimiento del cine argentino coetáneo y de los discursos que lo sostienen.

En esta investigación reflexionamos sobre las prácticas que han elaborado núcleos fuertes, solidificados, que han regulado el quehacer crítico, teórico, pero también la producción misma del cine argentino a partir de la década de 1990. Básicamente, nos referimos al problema del autor dentro del cine argentino actual y al sistema de mediaciones que lo ha erigido y mantenido. Tópico venerado, el autor es un constructo naturalizado en el recorrido áulico y en los escritos críticos teóricos, pero también en las prácticas profesionales de los mismos directores cinematográficos. Por ende, consideramos necesario revisar ese constructo. Para los fines de esta investigación, además ponemos bajo la lupa analítica a la crítica cinematográfica especializada, a los festivales de cine y a las instituciones que regulan la formación de directores y equipos técnicos que se dedican al séptimo arte. En la reciprocidad vincular entre todas las instancias se gesta un cuerpo rígido, poco permeable. Un fortísimo núcleo denominado *autor*.

Este concepto solidificado en el circuito cinematográfico contemporáneo les ha permitido –y permite– a los directores tanto construir su “hacer” como autoedificarse dentro del sistema –autoral o no– del cine argentino contemporáneo. Lo mismo se aplica a la crítica cinematográfica. Por otro lado, este circuito nos permite reflexionar en torno a la inclusión de estos, los directores y la crítica especializada, dentro de nuestra realidad cotidiana (nuestro “mundo natural”), su estatuto representacional y su vinculación con el cine (nuestro “objeto sagrado”). A su vez, los festivales de cine y las instituciones de formación son el espacio privilegiado que promueve la visibilidad del autor.

Nos dedicaremos, en sentido estricto, a pensar el cine argentino contemporáneo delimitado por unas coordenadas temporales específicas, las que van desde la década de 1990 hasta ahora, el año 2016. Dentro de este

recorte temporal existen dos niveles. En el primero (1990 a 2001), tomaremos como hitos relevantes aquellos años en que aparecen por vez primera el denominado *nuevo-nuevo cine argentino*, la nueva crítica cinematográfica, la Universidad del Cine y el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente). En el segundo, analizamos la continuidad de este modelo hasta hoy. Este es el período que nos incumbe y sobre el que pensamos esta investigación. En este recorte, pretendemos revisar de qué manera se construye al autor como un género cinematográfico, es decir, como un sistema verosímil que funciona narrativamente en un contexto determinado, sostenido por tres pilares que hacen de él una ficción valedera. Estos pilares son la revista *El amante. Cine*, el BAFICI y la Universidad del Cine. Para esto, nos detendremos, en el apartado siguiente, a plantear el estado de la cuestión del problema que abordamos.

1.3. El origen de esta investigación

Esta investigación surge como resultado de nuestra actividad docente y de investigación sobre el cine argentino. El inicio de nuestra profesión coincidió justamente con el comienzo de la renovación fílmica llamada nuevo-nuevo cine argentino. Han pasado más de veinte años desde ese momento y hemos acompañado el fenómeno no solo desde la reflexión analítica en las aulas universitarias, sino también como espectadores activos en las salas de cine.

¿Cómo surge este recorrido? Nuestra formación inicial universitaria se realizó en la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde allí la investigación y la docencia se trasladaron al terreno de la carrera de Artes de la misma universidad. Tanto la carrera de Letras como la de Artes, con su centro en las artes visuales, son de larga tradición histórica en el país. No así los estudios sobre cine, teatro y música, que datan de hace escasos treinta años. Este contexto es clave dado que nuestro paso por la carrera de Artes, en la especialización “Artes Combinadas” (cine, teatro, música), estuvo signado por el progresivo esfuerzo por introducir estudios

teóricos y analíticos sobre lenguaje fílmico en un espacio muy poco acostumbrado a estos temas. Lo que era habitual en carreras como la de Letras –los estudios semióticos, narratológicos, culturales o lingüísticos– era excepción a la hora de abocarse al cine. En este sentido, podríamos agregar que este proceso investigativo también responde al progreso semejante de los estudios sobre cine en el marco específico universitario. Señalamos esta cuestión, habida cuenta de que aquello que enunciarnos apenas comenzada esta presentación tiene como contexto cultural el mismo desarrollo de la carrera de Artes Combinadas. Este entramado –cómo se desarrolla una carrera nueva, cómo se articulan sus asignaturas, cómo una de esas asignaturas se adecua a los cambios en la teoría fílmica en concordancia con los estudios de este tipo a nivel internacional, cómo se articula la práctica docente, cómo surge un tema específico (el nuevo-nuevo cine argentino) dentro de la asignatura *Historia del cine latinoamericano y argentino*– da cuenta del marco situacional en el que se inscribe este proceso que tiene como resultado, finalmente, el planteo de esta tesis.

Por otra parte, un recorrido en paralelo fue el de nuestra inclusión, en 1995, en la Universidad del Cine, proyecto educativo gestado en 1991 y en el cual permanecemos hasta 2008. Durante todos estos años, formamos parte de las asignaturas *Estética cinematográfica*, *Historia del cine universal*, *Semiótica*, *Estética y teorías del texto espectáculo* (en todas, en calidad de profesora adjunta) y de *Didáctica y práctica de la enseñanza cinematográfica*, *Análisis de películas y crítica cinematográfica II*, *Análisis de películas y crítica cinematográfica IV*, *Redacción de crítica cinematográfica* (en estas últimas, en condición de profesora titular). También estuvimos a cargo del *Curso introductorio de ingreso* a la Facultad de Cinematografía de la institución. Todas las asignaturas aquí reseñadas forman parte de los currículos de las carreras de Dirección Cinematográfica, Guión Cinematográfico, Iluminación y Cámara Cinematográficas, Compaginación Cinematográfica, Producción Cinematográfica, Historia, Teoría y Crítica Cinematográficas y Cine de Animación, de la Facultad de Cinematografía. Durante casi quince años

formamos parte de la institución, lo que significó verla casi nacer, prosperar y consolidarse. Allí vimos crecer desde sus inicios a muchos de los directores que formaron la primera cohorte del denominado nuevo-nuevo cine argentino.

Un tercer elemento que coadyuva a la cristalización de este proceso de investigación lo constituyó nuestro paso como programadora por el BAFICI, organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, entre los años 1999 y 2001. El BAFICI había finalizado su primera edición y era voluntad de la Secretaría de Cultura nombrar dentro del equipo a sujetos que provinieran del ámbito académico en relación con el cine, que fueran generacionalmente afines y que, además, tuvieran conocimientos de gestión cultural. En ese sentido yo cumplía ese requisito. En otras palabras, yo, María Valdez, tenía un conocimiento profesional pero también personal de este espacio cultural.

El BAFICI que conocimos por el año 2000 no es el mismo que existe hoy: era mucho más acotado. Fuimos partícipes de cada una de las instancias de armado de dos ediciones y formamos parte de dos equipos artísticos diferentes. Esta experiencia propició, además, que ampliáramos el conocimiento y nos relacionáramos con los dueños de salas cinematográficas, los críticos cinematográficos, los directores de cine, los circuitos de distribución y exhibición, es decir, todos los estamentos que se mueven a la hora de armar un evento de estas características. En este espacio de intercambio y de visionado de películas, los diálogos con la crítica cinematográfica –tanto la especializada como la periodística– fueron un mojón importante que nos permitió ser testigos privilegiados de los modos en que los críticos trabajan, sus diferencias y particularidades y sus mecanismos de relación entre pares.

En la revisión hacia atrás de estas coyunturas, reconocemos que nuestro recorrido académico se inserta históricamente entre la serie de factores culturales, políticos y sociales que potenciaron la aparición del nuevo-nuevo cine argentino.

Estos años fueron los de la reflexión y enseñanza académicas de la historia del cine argentino, del cine universal, pero también de cuestionamientos sobre el lenguaje. Dentro de las aulas, sobre todo de la Universidad del Cine, la comparación *cine clásico versus cine de autor* era común. Pero la discusión desbordaba el límite de las clases y se derramaba por el bar de la universidad, atravesaba los pasillos y ocupaba la mente de los estudiantes a la hora de pensar sus primeros trabajos curriculares. En cierto sentido, el problema del autor no era un “tema” que se analizaba en clases de distinta envergadura, sino un “estado” situacional y emocional de aquellos que entraban a formar parte de esa casa de estudios. ¿Se podía acaso intentar una producción estética ajena a los cánones del cine de autor en un recinto fundado y organizado por un director/autor referencial de la cinematografía argentina de la generación del sesenta (aludimos a Manuel Antín)? ¿Se podían discutir y problematizar conceptos con los docentes al respecto? Estas preguntas y otras similares parecían flotar por doquier. Más allá de esta universidad en particular, el tópico sobre el autor en el cine –así lo acreditan la historia y la historiografía del séptimo arte en nuestro país– se encuentra instituido. Forma parte del aparato de lecturas y exégesis necesarias que nutren a los estudios sobre cine. Aparato, constructo o prácticas consolidadas aparecían naturalizados desde la misma labor docente o profesional. Por ende, era hora de revisar esos universos discursivos *naturalizados*.

Nos encontramos, así, ante un punto de inflexión de nuestra práctica profesional y reflexiva donde, mientras mirábamos el entorno, nos permitimos apropiarnos de lo que enuncia Roger Chartier (1992: 1):

La cuestión esencial que esta historia nos plantea es la de las relaciones existentes entre las modalidades de apropiación de los textos y los procedimientos de interpretación que sufren. ¿Cómo los textos, convertidos en objetos impresos, son utilizados (manejados), descifrados apropiados por aquellos que los leen (o los escuchan a otros que leen)? ¿Cómo, gracias a la mediación de esta lectura (o de esta escucha), construyen los individuos una

representación de ellos mismos, una comprensión de lo social, una interpretación de su relación con el mundo natural y con lo sagrado?

1.4. Los grandes interrogantes

Este trabajo parte de cuatro grandes interrogantes, a saber:

1. ¿Puede superarse la dicotomía *cine de autor-cine de género*, que han construido la crítica cinematográfica, los festivales de cine y los estudios sobre cine –las revistas especializadas– en los últimos veinticinco años dentro del marco específico del cine argentino?
2. ¿Cómo se edifica la presencia imbatible de la figura del autor en la cinematografía argentina contemporánea?
3. ¿Qué papel desempeñan la crítica cinematográfica, los festivales de cine y las escuelas de cine en la construcción del autor como valor insoslayable?
4. ¿Es posible pensar al nuevo-nuevo cine argentino como un género cinematográfico más, síntoma y representación de un estado en crisis de la cinematografía argentina?

Teniendo en cuenta la perspectiva metodológica a la que adscribe esta tesis, se plantean las siguientes cuestiones principales objeto de estudio, entendidas como guías de investigación que promueven las preguntas que intentamos responder mediante el estudio y el análisis de los discursos y cuya comprobación e indagatoria se visualizan a lo largo de todo este mismo proceso de investigación. En este sentido, las cuestiones principales de esta tesis son:

- El autor en el cine contemporáneo argentino de los últimos veinticinco años surge como un constructo modelado por la relación entre las formulaciones de la crítica cinematográfica, las escuelas de cine y los festivales de cine.

- El autor en el cine argentino contemporáneo porta sobre sí atribuciones propias de los géneros cinematográficos reelaboradas en clave presente, a saber: un sistema industrial, un sistema de estrellas y la pertenencia a un género específico, entendido este último como la construcción de un sistema narrativo de verosimilitud fílmica.
- El autor en el cine argentino contemporáneo adquiere un valor de intercambio como marca más que como sistema estético de registro de una escritura artística detectable.

De estas se desprenden las siguientes cuestiones que denominamos de nuevo rango epistemológico:

- El autor en el cine contemporáneo argentino es un objeto construido por la crítica como validación de su propia precariedad argumentativa.
- El autor en el cine argentino es una estrategia de mercado.
- Los nuevos circuitos de producción, distribución y exhibición del mercado cinematográfico argentino tienen su base en las estrategias de los festivales y las escuelas de cine.
- La tradición del cine de autor trae aparejada la invisibilidad del autor como parte del andamiaje de los géneros cinematográficos.
- La unificación del rol de programador de festivales y crítico de cine organiza un sistema de descubrimiento de talentos que oblitera la búsqueda estética en aras de la perentoriedad del mercado del autor.

1.5. Objetivos

El objetivo general de este recorrido investigativo es caracterizar al autor surgido durante el nuevo-nuevo cine argentino como un género cinematográfico particular e identificar los agentes y/o instituciones que colaboran en este proceso (la crítica cinematográfica especializada, la Universidad del Cine y el BAFICI).

A partir del objetivo general planteado se desprenden los siguientes objetivos específicos:

- Revisar el concepto de *autor* en el cine a la luz de su cristalización propiciada por la revista *Cahiers du cinéma* y su referente insoslayable, André Bazin.
- Analizar la influencia de este modelo francés en la crítica cinematográfica especializada, acotada a la aparición de la revista argentina *El amante. Cine* y a su cabeza visible, Eduardo Antín.
- Describir los modos en que esta publicación argentina construye al autor a partir de la década de 1990.
- Analizar la función de la Universidad del Cine y de su fundador, Manuel Antín, en la generación del autor como valor cultural y cultural.
- Investigar la creación del BAFICI y su papel primordial para la circulación del autor.
- Develar la red de correspondencias entre la crítica cinematográfica especializada, el BAFICI y la Universidad del Cine en la construcción del autor como género cinematográfico.

1.6. Metodología

A la hora de proceder al diseño metodológico de la tesis, surgió la pregunta respecto de qué métodos de investigación en ciencias sociales eran los más pertinentes. Sabemos que el modo en que orientamos los problemas en análisis determina el tipo de respuestas que obtenemos. Este es el sentido último de la metodología. Dentro de este campo, la existencia de métodos cuantitativos y cualitativos de investigación obliga a un posicionamiento por parte del investigador.

Este trabajo se basa en técnicas de investigación cualitativa. Este aspecto es destacado por cuanto esta metodología permite formular grandes interrogantes en vez de trabajar con hipótesis cerradas. Este camino acompaña el mismo

desarrollo de la reflexión que hemos llevado a lo largo de estos años: las preguntas que estaban en germen tiempo atrás, fueron cobrando importancia y matices en función del cambio en el propio avance de la cinematografía vernácula y de los modos en que era construida como valor por la crítica cinematográfica. A la vez, complementaban los interrogantes respecto de las escuelas de cine y de los festivales de cine como espacios de legitimación no evidenciados, por ejemplo, a través de literatura específica.

Para este trabajo procedimos, en primera instancia, a realizar los estudios bibliográficos, webgráficos y semánticos acordes con los temas de investigación de la tesis. Una segunda parte estuvo relacionada con el diseño de grupos de discusión y entrevistas en profundidad. Los grupos de discusión proveyeron un acercamiento a la problemática planteada a partir de diversas voces que pudieran expresarse en torno a los ejes de la tesis. Las entrevistas en profundidad corroboraron los datos y las cuestiones que obtuvimos de los grupos de discusión, y ayudaron a completar la muestra. Tanto los grupos de discusión como las entrevistas en profundidad fueron transcritos del registro de audio a registro impreso y, a partir de la lectura y la comparación de los textos obtenidos, se establecieron las unidades y subunidades adecuadas para favorecer el análisis del discurso.

Metodológicamente se utilizó el programa NVIVO, versión 10, para el análisis de datos. NVIVO es un *software* que se especializa en investigación cualitativa y en métodos mixtos. Este programa permite trabajar con una variedad de archivos para la investigación cualitativa –documentos en Word, en Acrobat (pdf), video, imágenes, audio– y responde a la demanda de herramientas tecnológicas que colaboren en la organización de datos para utilizarlos y aplicarlos en contextos específicos. La técnica de recolección de datos armada sobre la base de series de preguntas específicas organizadas en ejes y subejos permitió, *a posteriori*, el análisis del discurso.

1.7. Organización y estructura de la tesis

Esta tesis se divide en tres partes y un anexo. La primera desarrolla el planteo general y los fundamentos teóricos del trabajo de investigación. La segunda compete a la metodología y al trabajo de campo; realizamos el análisis del discurso y exponemos el resultado de este trabajo. En la tercera parte se plantean las nuevas propuestas investigativas generadas y las conclusiones. Por último, se agrega el apéndice documental. Detallamos cada una de estas partes:

- **Parte I. Bases conceptuales de la investigación.**

1. En el **capítulo 1** realizamos la introducción. Se organiza el planteo del tema que es objeto de esta investigación, se delinear los grandes interrogantes y los objetivos de esta. Esbozamos la metodología utilizada, así como los aportes y la originalidad de la tesis.
2. En el **capítulo 2** analizamos el nacimiento de la categoría *autor* en el cine tal como aparece construida por André Bazin. Primero reflexionamos sobre la autogestión de Bazin como autor referencial dentro de la crítica cinematográfica, condición fundamental para que desde su égida pueda erigirse un proyecto como *Cahiers du cinéma*, la revista francesa de cine que instituye la supremacía del autor. Luego, revisamos la relación entre Bazin y la revista como un ejercicio tanto de cuestionamiento como de cristalización del concepto de *autor*.
3. En el **capítulo 3** nos preguntamos por la categoría *autor* antes de que apareciera definida o legitimada por la crítica surgida del modelo cahierista. Repasamos la invisibilización del autor dentro del sistema industrial para después revisar el modo de apropiación de este emblema por parte del colectivo cahierista; y releemos en clave foucaultiana al autor dentro de la política de los autores construida por el cahierismo, en tensión con el ideario baziniano. Retomamos finalmente al autor para analizarlo como puesta en escena y práctica egotista; y para leerlo como

performance y *happening*, con el objeto de comprender de qué modo se naturaliza una práctica discursiva.

4. Problematizado el autor, nos detenemos específicamente en el caso argentino a partir del **capítulo 4**. En él analizamos el primer eje que construye al autor en el cine argentino contemporáneo, esto es, la crítica cinematográfica. Historiamos el proceso de formación de la crítica especializada para luego analizar, a partir de la década de 1990, a la revista que hegemoniza el campo de la crítica, *El amante. Cine*. Definimos sus características y de qué modo coadyuva a la construcción de la marca *nuevo cine argentino*.
5. En el **capítulo 5** tomamos en forma conjunta los otros dos ejes que edifican al autor en el cine argentino, la Universidad del Cine y el BAFICI. Estudiamos sus respectivas gestaciones e inserciones políticas y culturales. Además, revisamos las vinculaciones y sistemas de realimentación entre ambos y de qué modo se nutren mutuamente de capitales tanto materiales como simbólicos a lo largo de los años.

- **Parte II. Trabajo de campo, análisis y resultados.**

6. El **capítulo 6** corresponde al enfoque metodológico. Justificamos la metodología utilizada, damos cuenta de las etapas de la investigación, el estudio bibliográfico, webgráfico y semántico. Describimos las condiciones de realización y características tanto de los grupos de discusión como de las entrevistas en profundidad y cómo se efectuó la recolección de datos.
7. El **capítulo 7** compete exclusivamente al análisis de los materiales recogidos en los grupos de discusión y las entrevistas en profundidad. Dada la extensión y la complejidad de las opiniones vertidas, decidimos separar este apartado de la justificación metodológica.

- **Parte III. Una nueva mirada sobre la autoría y los géneros cinematográficos.**
8. En el **capítulo 8**, tras procesar la información recogida en el trabajo de campo y después de confrontarla con las bases conceptuales de la investigación, postulamos al autor como género cinematográfico y damos cuenta de esta caracterización.
 9. En el **capítulo 9** retomamos al autor como género sostenido por la crítica especializada hoy. Revisamos la reedificación del problema en *Cahiers du cinéma* (2012) y cómo aparece esto trasladado a una nueva publicación especializada en Argentina, *Revista de cine*. Finalmente esbozamos una lectura sobre la función de la crítica hoy. .
 10. En el **capítulo 10** elaboramos las conclusiones y proponemos líneas posibles de investigación a futuro.

El **apéndice documental**, por su parte, reúne la transcripción completa de los grupos de discusión y de las entrevistas en profundidad realizadas para esta investigación.

Señalamos que hemos utilizado títulos de películas argentinas para metaforizar los temas que se estudian en la mayoría de los capítulos de la tesis. Permítasenos este pequeño vuelo poético como un sentido homenaje a nuestra cinematografía argentina, a la que estudiamos, analizamos y, sobre todo, amamos.

1.8. Aportes y originalidad de la investigación

Esta tesis quiere contribuir a la investigación sobre el cine argentino contemporáneo en temas que hasta la fecha no han sido abordados o han sido soslayados. Por un lado, la cuestión de la autoría en el cine argentino es un punto duro de revisión, habida cuenta del alto grado de legitimación y naturalización que posee incluso en el ámbito académico. Problematizarla y

revisar su rearmado durante el período que abordamos permite entender la crisis que vive hoy este concepto y cómo influye en la propia decisión de los directores de cine y en otros agentes que necesitan que este mercado sea potable para que la rueda de la producción de la acotada cinematografía argentina continúe.

Al mismo tiempo, consideramos original desprendernos del halo celebratorio y casi místico que rodea a la Universidad del Cine y al BAFICI. Comprenderlos en su enclave sociohistórico y económico también coadyuva a entender el porqué del tipo de producciones que han prevalecido desde la década de 1990 en adelante, a la vez que a atisbar dónde aparecen, paralelamente, los signos de su crisis. Desendiosar al autor y al nuevo-nuevo cine argentino como su marca registrada permite, creemos, flexibilizar el espacio de inscripción de estos universos. Tenemos en cuenta que el ahogo que ha producido esta conceptualización rígida provoca, a la fecha, el estado de tensión y la vez de resquebrajamiento de un modelo que pide una revisión urgente.

Las nuevas camadas de directores cinematográficos, sin menoscabar la férrea concepción del autor generada a partir de los años noventa y ligada a una visión tradicional del cine de arte y ensayo, proponen, por ejemplo, otras modalidades de recuperación genérica. La crítica cinematográfica también se encuentra en crisis, anquilosada incluso por revisiones encomiásticas que no colaboran en la pregunta respecto del quehacer de la crítica en un mundo que, además, se ha globalizado y acusa a todas luces el impacto de Internet y de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Tanto el BAFICI como la Universidad del Cine merecen, asimismo, una revisión en términos de prácticas culturales y espacios de sociabilización de una lógica de poder respecto del saber (la universidad) y de los espacios donde circula el saber hacer (el festival).

Consideramos, asimismo, que el planteo sobre el autor como un género en el cine argentino del período acotado es una propuesta renovadora dentro de este

espectro tan cerrado sobre sí mismo. La relectura y el cuestionamiento sobre estos espacios hegemónicos y solidificados, creemos, por último, que colaboran con el mismo ejercicio hermenéutico, que es, finalmente, un modo de ejercer la libertad, la revisión y la creación de nuevos códigos y saberes.

Capítulo 2. El nacimiento del autor

Ser natural es la más difícil de las poses.

Oscar Wilde

2.1. Introducción

En este capítulo problematizamos la noción de *autor* en el cine a través de la construcción que sobre este tópico realiza André Bazin. Ante la fuerza fundacional del crítico francés, proponemos una lectura que permita dar cuenta de la inscripción que Bazin tiene dentro del campo cultural del período. Para adentrarnos en esto, en primer lugar leemos a Bazin como un dandi³ que se construye en el período de entreguerras y vemos cómo esa construcción es el resultado de una toma de posición respecto de su formación y de su futuro profesional. En segundo lugar, rastreamos su adhesión a la modernidad a partir de la lectura que hace de Baudelaire como un anticipo de las indagaciones con las que interpelará al cine. En tercer término, revisamos cómo, desde este sustrato individual y a partir de las vinculaciones de Bazin con actores sociales diversos, se gesta la edificación de *Cahiers du cinéma*. Indagamos su inscripción en un nicho vacante dentro de las revistas especializadas en cine, las tensiones del grupo inicial y de qué modo se potencia el liderazgo del crítico. En este sentido, analizamos la tensión interna entre Bazin y la revista – o, mejor dicho, sus integrantes–, que, mientras divide la posición respecto del autor, a la vez potencia la cristalización de un modelo de alcance global.

2.2. *El novicio rebelde*⁴. André Bazin

“Si la historia de la crítica es en sí misma una cosa bien pequeña, la de un crítico en particular no interesa a nadie, ni siquiera al mismo crítico, si no es como ejercicio de humildad”, expresa André Bazin en el prefacio a la primera edición de *¿Qué es el cine?* (1966: 10), para recortar la nimiedad de la

³ A lo largo de este capítulo usaremos la grafía *dandi*, tal como lo pide la RAE. El empleo de otras formas (*dandy* o *dandysmo*) respeta las citas textuales.

⁴ *El novicio rebelde* (1968, Julio Saraceni).

empresa que lo mueve: escribir sobre cine. Sin embargo, si existe un texto ejemplar dentro del campo de los estudios sobre cine, es el mencionado aquí. Pero además, si hay una revista que se erigió como faro y guía del “deber ser” de la crítica cinematográfica, es *Cahiers du cinéma*. André Bazin pervive en la historia del cine y, particularmente, en la historia de la estética y de la crítica del séptimo arte por el ciclópeo esfuerzo de haber fundado este proyecto editorial de alcances inimaginables, de ser su cabeza visible y su “primer motor inmóvil”.

¿A qué ejercicio de humildad se refiere, entonces, Bazin? ¿Acaso la frase que coloca, en el medio del prefacio, no apunta al corazón mismo de la escritura como ejercicio de reconocimiento de una voz, de una sapiencia o de una cierta mirada sobre el mundo que busca, texto tras texto, ser validada? ¿Y esa validación, entonces, aparece cuando desde algún lugar se produce el encuentro con un lector que interpele el texto? Entonces, ¿importa o no la presencia del crítico? ¿Tal vez el desinterés por la historia del que escribe sea una estratagema para esconder el interés cabal que su escritura tiene? ¿Es esto un ejercicio de humildad? ¿Se trata de la sumisión del crítico a la escritura? ¿O pudiera ser, quizás, el mejor artilugio para volver al crítico omnipresente? Pero, sobre todo, ¿quién puede alegar humildad si toma como base una proclama a gritos (aunque los gritos sean susurrados) de la fuerza escritural y, desde ahí, de su propia e irrevocable constatación humana? ¿La humildad baziniana no esconde, en realidad, un autogénesis de la figura del autor? ¿No es tal vez André Bazin el crítico que más ha dicho “Yo soy un autor”? Antes que nada, entonces, ¿quién es André Bazin?

Existen varias posibilidades de acercamiento a Bazin. El primer y más consumido contacto con su nombre lo ubica gallardo, dentro de una armadura de peto enhiesto. Es la del caballero de cine, surgido entre las páginas de diversas revistas o periódicos donde su pluma cabalga tras la necesidad de explicación de las películas, entendidas estas casi como un principio futuro de salvación del arte. Amante profundo e impetuoso del séptimo arte, queda en la historia de la crítica cinematográfica como el adalid incuestionable de la crítica

de cine, cuya pasión se apaga, solamente, cuando sucumbe ante la tuberculosis. La segunda aproximación lo dibuja frágil, enfermizo, dedicado a la escritura sobre cine como una tabla de salvación, consecuente con sus amigos, hasta extremos inimaginables. “Bazin es el hombre al que más amé y admiré en mi vida, el hombre cuyo cuidado y afecto me llevó primero a una carrera en la escritura y más tarde, en el cine”, sentencia François Truffaut (Andrew, 2013: xii) a la hora de recordar a su maestro, mentor y padre sustituto. Estas dos escenas nos presentan a un Bazin básicamente generoso, íntegro y dedicado a aquello a lo que más amaba, el cine. Lo cual sea, posiblemente, cierto.

Una tercera aproximación es, en cambio, la que más nos interesa: la de Bazin como dandi. La comparación puede resultar extraña. Sin embargo, es necesario reflexionar de qué modo se eleva la figura de André Bazin en el campo cultural francés de fines de la década de 1940. ¿Cómo un ignaro joven de provincia llega a arrastrar sobre sí el favor general del mundillo más renovador del cine contemporáneo? ¿Puede leerse su formación durante los años de la guerra y la resistencia como la construcción, a pesar de sí, de un personaje que capitaliza las ansias de transformación en tiempos aciagos? Y ¿este personaje es capaz de hacer de la escritura su ropaje más estentóreo en torno a una estética en ciernes? ¿Le cabe, en última instancia, al dandi que es Bazin, convertirse en la primera carnadura de su valía autoral, a través de su circulación social? Refiramos, entonces, este acercamiento al problema.

2.3. *Despertar a la vida*⁵. El inicio del dandi

En la introducción a su incomparable texto sobre el dandismo, Luis Antonio de Villena (1983: 7) señala:

Oscar Wilde –quien descubrió que la eficacia de una frase radica en eliminar el contexto por la sorpresa, para que el significado no sea lógico, sino evidente–, escribió una vez: «*One should always be a little improbable*» («Uno debería ser

⁵ *Despertar a la vida* (1945, Mario Soffici).

siempre un poco improbable»). En actitud de dandy, el hombre que implantó el traje estético y que paseó las calles de Londres con una gran flor amarilla en la solapa, define en su frase –evidente– buena parte de ese mito real que llamamos *dandysmo*. El dandy es cuanto connota en un hombre el decirse –o pretender– ser *improbable*. Rebelde (contra el tiempo, contra la idea fijada de los otros o contra la sociedad), esteta –y aquí entraría la moda–, mito (porque se aparta del ciclo común), *snob* –porque busca ser mirado por su improbabilidad–, artista (el arte puede ser su figura, un lienzo o un libro) y, sobre todo, tipo, figura porque ser improbable es una actitud, una sensación, un estilo de vida y –si cabe– de arte. El dandy es, pues, una manera. Manera que va de la Historia al mito. Nunca es un traje. Este, a lo sumo, puede ser una señal. Nos informa de algo que no es el traje mismo. Tiene acción de comunicar y comunica.

Esta extensa cita es la declaración inicial sobre el dandi que De Villena desgaja y explica a lo largo de su libro y resume, para nosotros, el modo en que Bazin se construye como referencia. Nacido en 1918, el joven Bazin atraviesa a lo largo de sus años de formación la crisis cultural, económica y social que tiene como punto de partida la finalización de la Primera Guerra Mundial y como mojón de llegada a la vida adulta el concluyente desenlace de la Segunda Guerra Mundial. El período de entreguerras puede leerse en André Bazin como una lucha interna entre su vocación por la enseñanza y su cuestionamiento progresivo respecto de los estudios superiores en el sistema francés. Aun así, a los veinte años, su ingreso a la École Normale Supérieure en St. Cloud, constituye una decisión clara de pertenecer al claustro de enseñanza. Alumno brillante, pero crítico implacable de la École, Bazin atesora empero las enseñanzas de Henri Bergson, se empapa con las palabras de Marcel Legaut, con la fenomenología de Merleau-Ponty, reverencia el personalismo de Emmanuel Mounier e inicia su permanencia –y futura pertenencia– al grupo de jóvenes acólitos de la revista *Esprit*. Bazin adhiere y es fiel a *Esprit* con dedicación ejemplar. En términos generales, la mezcla entre los contenidos de estos pensadores y su cruce con la religión y la filosofía, ubican a Bazin en un

encuadre de límites difusos que lo define como un humanista cristiano, con pinceladas socialistas. Pertenencia

Todo deviene auspicioso a no ser por el fracaso en su examen final oral en octubre de 1941. El nerviosismo se transmuta en tartamudez y este trastorno en la comunicación metaforiza la relación cuestionadora que vive Bazin dentro de la institución. Quizás este sea el primer síntoma del dandismo baziniano: con una trayectoria académica precisa y preciosa, es “improbable” que Bazin pueda formar parte del profesorado... La condición de improbabilidad será una marca en el joven. Preparado para abocarse con fervor a la teoría literaria, su “probable” acceso a las lides académicas es cercenado por él mismo. Bazin decide, en 1942, que no será docente. No al menos dentro del profesorado y avalado por el juicio final de dicha institución.

Según Dudley Andrew, hasta ahora el más juicioso biógrafo de Bazin, la crisis existencial que vive Bazin en la primera mitad de la década de 1940 es el resultado de su angustia por su colapso en la École, la escasez –resultado de la ocupación alemana en Francia–, una ya flaca salud esquivada y la incertidumbre ante el futuro (Andrew, 2013). La rebeldía de Bazin aún no explota; busca un cauce donde manifestarse, bulle en el desasosiego del día a día.

En este estado de latencia los embriones del dandismo borbotean. La indocilidad baziniana contra el sistema educativo francés, contra las normas estipuladas y contra un tiempo adverso tendrá su correlato, una vez instalada *Cahiers*, en la indisciplina serena con que su escritura cuestiona y acicatea, sobre fines de la década de 1950, la rigidez con que ya se atrincheran los miembros de su propia revista. Pero aún no hemos llegado a ese punto. Por ahora, el joven va en busca de un espacio donde el dandí pueda circular, ser visto. El espacio en cuestión es la Maison des Lettres, suerte de centro cultural que se convierte en un foco de resistencia en medio de la guerra. Bazin encuentra en las tertulias de la Maison el espacio necesario para dar rienda

suelta a sus intereses intelectuales. Este dato no es menor, porque, por un lado, instala la figura de Bazin como un diletante excéntrico, un apasionado cultural y un ojo avizor de nuevas formas de manifestaciones artísticas; pero, por otra parte, también sedimenta su éxito entre las mujeres.

Suave pero intenso, frustrado en su posibilidad de expresión –ese tartamudeo infausto–, el joven Bazin no duda en cuestionar el arte o la literatura frente a la pléyade de mujeres que orla la Maison des Lettres. Entre ellas es deseado tanto por lo que de adherencia a lo femenino tiene como por su varonil fragilidad. En un tiempo en que la reciedumbre masculina se encuentra desplazada al frente de guerra, a los campos de concentración, a las fábricas alemanas, o en que los jóvenes adinerados huyen hacia el sur para no ser enrolados en el ejército, Bazin se hace ver. Su garbo no es lozano; su figura no es atlética. Su delgada corporalidad esconde la fatalidad germinal de la tisis.

“El dandy es la actitud de la rebelión romántica. No su grito” (De Villena, 1983: 17), parece corporizar Bazin. El ímpetu del héroe romántico cobra fuerza en sus nuevas elecciones. Decepcionado de la academia, el azar lo provee en la Maison de un amigo que lo inclinará hacia el cine, Jean-Pierre Chartier, estudiante de filosofía pero apasionado vital por el cine.

Consideremos que el cine, para ese momento, no goza ni del favor de los estudios universitarios ni del beneplácito de revistas especializadas. Para Dudley Andrew, Chartier y Bazin se encuentran en una coyuntura social que puede verse como un punto cero en torno al cine, a partir del cual pueden fundar una sociedad. Esa sociedad es la del cineclub. Un refugio para la exhibición, una guarida para el comentario sobre las películas que se desea ver, pero sobre todo, las que no se pueden ver, máxime en el contexto de la ocupación alemana. Omitida la reflexión sobre el cine, alejada o silenciada la escritura intelectual de las revistas más cercanas a una posición socialista, el campo, en cierta medida, se encuentra libre para la inauguración de nuevas

prácticas culturales. Este es el espacio del cineclub del estudio de las Ursulinas en París, que inauguran en 1943.

No debe olvidarse, además, que el final de 1941 había significado la entrada de Estados Unidos a la guerra, la ocupación de París y la prohibición de exhibir cinematografía norteamericana. “El dandy nunca es el hombre que sigue la moda, sino el que sorprende con su moda, la crea él mismo, o la tergiversa o la aumenta” (De Villena, 1983: 14) y, como tal, Bazin se apropia de este momento preciso ypreciado. Bazin comienza su derrotero como cineclubista y entra en el circuito de exhibición clandestina de aquello que no puede verse en la superficie de la ciudad tomada. Como si fuera poco, no tiene problema alguno con los films germanos (sobre todo los silentes)... Y, si el odio se cierne sobre los alemanes, Bazin rescata los clásicos mudos de ese país y como gesto estético los exhibe. De su mano se organiza el espacio donde lo alternativo tiene lugar. “El dandy es siempre el hombre, nunca el vestido” (De Villena, 1983: 15) y Bazin se inviste de los atributos del amante del cine. Pero también se unge, en esta luminosa clandestinidad, de los valores del analista reflexivo. Si el cine es moda en cuanto un tipo de manifestación de la cultura popular, Bazin sorprende con la moda –léase; la decisión irrevocable– de engalanarse con el cine alemán cuestionado por los ciudadanos oprimidos. No accede –el dandi en gestación– tampoco a encabalgarse en cualquier manifestación de lealtad ciega. El cine se está convirtiendo, para él, en la única pasión. En esta coyuntura, Bazin forja sus capacidades analíticas, toma en cuenta el lugar del espectador como destinatario final del análisis, se prepara (quizás aun sin saberlo) para sus primeros escritos, en 1944, en el periódico *Le parisien libéré*⁶.

Bazin se autoerige como personaje y, como tal, es un artista a su manera; se encuentra volcado a la estética del desarrollo de su imagen frente al mundo

⁶ El martes 26 de agosto de 1944 ve la luz *Le parisien libéré*, periódico fundado como una cooperativa de trabajadores y cuya cabeza fue hasta su muerte Émilien Amaury. El periódico, basado en una línea popular pero de calidad, funciona como un órgano de la resistencia francesa, aunque sigue editándose finalizada la guerra. André Bazin colabora con esta publicación desde sus inicios y su última entrega –una crítica sobre *Los amantes* (1958, Louis Malle) – está fechada el 10 de noviembre de ese mismo año, es decir, un día antes del fallecimiento del crítico.

que taponan –pero no elimina– la vocación rebelde del dandi y sus características, a saber, el egocentrismo, la impertinencia y la impasibilidad. ¿Acaso Bazin posee estos rasgos? La impasibilidad, entendida como la posibilidad de sorprender al mundo y no al revés, pues sí: ella reta al tiempo y a lo establecido. La impertinencia como arma argumentativa para vencer la timidez y a la vez posicionarse, también. ¿Qué otra cosa son, si no, los debates crepusculares en el cineclub de la calle de las Ursulinas, ese nuevo espacio adonde se trasladan Bazin y sus compañeros? ¿Bazin, egocéntrico? También, en cuanto dandi introspectivo que, en su búsqueda del espacio donde manifestarse, horada básicamente los límites de sus propias decisiones. Desde 1944 hasta 1949, entonces, Bazin escribe en varios medios⁷, en donde oscila y revé sus posiciones estéticas, pero también su correlación con lo ideológico y lo ético:

In January 1948, he wrote to a friend, Denise Buitoni: “I’ve got two kinds of job which pull me: *Travail et Culture* and my criticism at *Le Parisien Libéré*. There you have it. *L’Écran Français* and three or four other revues make up another kind of job to boot. I hardly have the time to sleep and eat. I’ve written so many articles that the sight of a blank sheet of paper, even if it is stationery, makes me nauseated” (Sellier, 2013: 120).

Suena en la *performance* baziniana aquello que Baudelaire (1995: 115) reseña: “Un dandi puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre que sufre; pero en último caso, sonreirá como el espartano mordido por un zorro”. En Bazin el hastío lleva la marca de lo que no fue, es decir, el profesorado. Y esa marca se tensiona y se sopesa en relación con el nuevo universo de referencia en el que Bazin se zambulle, el cine y la escritura sobre cine en medios de difusión de distinta envergadura. El sufrimiento del dandi baziniano cuaja, entonces, en la decisión de empezar a escribir sobre cine, tarea que le ocupa, en términos de ejercicio y de modo de vida, el resto de la década.

⁷ *Le parisien libéré*, *Les temps modernes*, *Esprit*, *Travail et culture* son algunos de los medios gráficos donde Bazin ejercita y pule su escritura.

Es necesario entender este proceso dado que, de no mediar la *performance* baziniana o, lo que es igual, la construcción del personaje “Bazin”, es al menos difícil entender de qué modo él se parapeta sobre un medio que hasta hace muy poco le era ajeno –el cine y la escritura sobre cine– y se adueña de él. Este personaje es, en definitiva, un primer hecho de autoescritura de un yo que deambula en la guerra y sostiene, a la vez, su propia beligerancia interna. Los altibajos y la progresiva toma de posición de Bazin frente al cine tienen un punto de exposición fuerte en la disputa con Georges Sadoul⁸, a la sazón historiador de cine y secretario general de la Federación Francesa de Cine Clubes. Tomamos esta disputa como un incipiente hecho mediático, que ubica a un joven Bazin en el centro de la querrela en torno a qué lugar ocupa y debe ocupar la crítica cinematográfica. O, en definitiva, al rol social, cultural y –por qué no– cultural que poseen los que “saben” sobre cine.

Podemos leer al Bazin de los años de guerra –e incluso de posguerra y hasta la aparición de *Cahiers du cinéma*– como un cuerpo resistente; un cuerpo que, en medio de la resistencia francesa, se resiste él mismo a sucumbir ante el caos externo e interno. Lo atraviesa y, como el pintor de la vida moderna, se convierte en un *flâneur*, en un sujeto moderno antes de que existiera el cine moderno. Es el paso terminante que hace del personaje el peldaño final que inaugura y sirve de lienzo al autor. Hablemos, entonces, de Bazin como *flâneur*.

2.4. Aire libre⁹. El spleen de Bazin

La mención a Baudelaire¹⁰ no es ingenua. Lo que deja inconcluso Bazin en el profesorado, aquello sobre lo que tartamudea y no puede responder, es su tesis sobre los aspectos religiosos en la poesía de Baudelaire. ¿Cuánto de

⁸ Georges Sadoul (1904-1967) fue un crítico e historiador cinematográfico, responsable de textos señeros como la *Historia de general del cine*, cuyos seis tomos, editados por Denoël a partir de 1946, constituyen un mojón dentro de los estudios históricos sobre cine. Para este período, ya Sadoul era una figura muy reconocida.

⁹ *Aire libre* (2014, Anahí Berneri).

¹⁰ Charles Baudelaire (1821-1867): poeta, traductor y crítico de arte. Representante de la corriente simbolista en poesía, considerado antecedente fuerte o iniciador de la poesía moderna.

Baudelaire hay en Bazin? ¿Qué aspectos del poeta se tejen en la mirada sobre el cine y el mundo que pergeña Bazin? ¿Cómo el yo desbordado del crítico de arte, traductor y poeta se desplaza al yo desmedrado del crítico de cine, exégeta de películas y vate del realismo fílmico?

Flâneur, spleen y modernidad son los términos particulares a los que queda asociado el poeta. Para Baudelaire el mundo es esquivo, la comunicación con el contexto es huidiza o al menos casi inasible; el cambio en París y su cartografía metaforiza el estado general de las cosas. La ciudad se vuelve ajena a los ojos del poeta, a quien solo le queda observar, desde un lugar distanciado, desde alguna altura posible, “la ciudad: hospital, lupanares, limbo, infierno, presidio” (Baudelaire, 2009: 218). El cambio de la ciudad es, en Baudelaire, el cambio del mundo. Aquel que lo percibe descubre, asimismo y a través de esa mutación, la agonía de su alma. Tal es el espíritu del *flâneur*, ese merodeador de las calles y los bulevares que observa y trata de entender qué sucede a su alrededor.

Walter Benjamin lo entiende perfectamente cuando liga, en su extenso ensayo sobre Baudelaire, al *flâneur* con el detective –“Cualquiera que sea la huella que el «flâneur» persiga, le conducirá a un crimen” (Benjamin, 1980: 56)¹¹– porque el *flâneur* es un investigador de lo social, un mirón innominado cuya función es, en definitiva, entender el sustrato social y la condición del sujeto como mercancía en un mundo cambiante. El crimen, en definitiva, consiste en la conciencia reflexiva de la propia mirada, aunque el *flâneur* se encuentre abandonado en la multitud. La condición inestable del *citoyen* que es todo *flâneur* estalla en la pluma de Benjamin. El filósofo alemán considera a la práctica urbana como una experiencia de choque dentro de las sociedades industriales y, en este sentido, lee a Baudelaire desde una perspectiva social (Benjamin, 1980: 49-83).

¹¹ Benjamin refiere la actitud poética baudeleraiana mediada, a su vez, por el análisis de la escritura de Balzac: ambos son, paradójicamente, modelos ejemplares de dandis.

Acá encontramos un primer punto de contacto entre Baudelaire y Bazin, el de una mirada social respecto del hecho estético. El cine es la manifestación artística que interpela a Bazin y obliga a este a ubicarse en un lugar para pensarlo estéticamente. Fuera de la sala de cine, fuera del cineclub, el contexto está, a su vez, detonado: el París ocupado que recorre Bazin en busca de las películas para proyectar en la clandestinidad es la cartografía incipiente de un nuevo mapa estético. Es otra la realidad con la que el ojo se enfrenta. Desde esta perspectiva es desde donde Walter Benjamin sostiene que la posición estética del *flâneur* es un pacto también ético y político que, a la vez, promueve la gnosis sobre el entramado social. Y, así como Baudelaire interpela al lector (su poesía le advierte respecto de la necesidad de argumentar para cuestionar el entorno), Bazin encontrará en su posición respecto del realismo su particular ejercicio de interpelación al espectador.

Nada de esto es posible sin la condición del *spleen*, vagamente definido como tedio o angustia. En Baudelaire es mucho más que eso. Es la conciencia angustiosa respecto de la realidad externa. Cuando el *flâneur* observa y experimenta la falta de sentido ante lo que ve, o bien cae en el aburrimiento, o bien se sumerge en ese mismo hastío. Pero una tercera posibilidad es hacer del *spleen* una parte imprescindible de la propia introspección: la condición necesaria para empezar a pensar; es el sustrato melancólico del cual uno busca salir y a partir del cual intenta construir otros derroteros, interpelar al lenguaje como herramienta de autoconciencia. El *spleen* convoca al cimbronazo, obliga a escudriñar cómo escapar de él. Bazin, entonces, posee su propio *spleen* en y de París. El período que nos atañe, el de la conformación de Bazin como autor de sí mismo, es el que Dudley Andrew divide en capítulos de la biografía baziniana: “The Formative Years”, “The War Years”, “Birth of a Critic” y “The Liberation and the Animation of a Culture” (Andrew, 2013). Quizás, inserto desde el *spleen*, podría sintetizarse el derrotero del dandi Bazin como los años de formación de una guerra interna que concibe a un crítico que busca una liberación y propone otra forma de animación de una cultura, la del cine. El *spleen*, por otra parte, es un llamamiento a la postulación de lo

moderno. No solo porque el sujeto se reconfigura en relación con el contexto, sino porque el entorno es la primera y básica intimación que cae con todo su peso sobre la precariedad humana.

A Benjamin lo que le atrae de Baudelaire es su particular concepción de la modernidad, entendida como un modernismo estético, es decir, “la exposición desencantada de los mitos progresistas de la modernidad” (Valverde, 2002: 69). Él es el poeta de la vida urbana moderna, el que toma como objeto de arte a la ciudad y su latencia. Asimismo, Michel Foucault (2002: 95-96) es preciso cuando lee la modernidad en Baudelaire, sobre la que destaca:

- La modernidad es conciencia de la discontinuidad del tiempo, pero para el poeta no se trata de aceptar simplemente este movimiento, sino de tomar una actitud frente a él.
- Baudelaire propone una actitud irónica respecto del presente que se pretende heroico, actitud que cuaja en un ejercicio “donde la extrema atención a lo real se enfrenta a la práctica de una libertad que a la vez acata lo real y lo viola”.
- La modernidad como una forma de relación con uno mismo. Esto es el ascetismo del dandi, es decir, el sujeto capaz de inventarse a sí mismo, por el cual el hombre moderno no se libera de su ser, sino que es obligado a transformarse íntimamente de manera continua.
- El arte como único espacio posible del “hacer heroico” del presente, esto es, el espacio insoslayable para el juego de la libertad con lo real en aras de la metamorfosis y la reelaboración ascética de uno mismo.

¿No resuena, acaso, en esta condición de lo moderno baudelaireana, el germen de una apropiación que Bazin hará con el fin de configurar su posición sobre la realidad y su visión estética del realismo? Aún más. En los vasos comunicantes entre Bazin y Baudelaire, tres cuestiones más surgen claras. Por un lado, la noción de un yo poético que mira y cuya mirada implica una actitud dinámica. No existe en estos autores la mirada unidireccional o estática, sino

todo lo contrario; es un movimiento de ida y vuelta: se mira pero a la vez se es mirado; esa es la interpelación que el ambiente realiza al poeta, al autor. Por otra parte, quien mira lo hace consciente de su yo agónico; la capacidad de observación conlleva la certeza de que el sujeto se va deteriorando, mientras el medio, la naturaleza, el ambiente seguirán permaneciendo. En tercer término, la vía satánica que explora Baudelaire es en realidad una constatación poético-comparativa de que Satán, antes que nada, es un vencido que no transige en su empresa. Lo maldito en Baudelaire es

Una ciudad en la que hombres y mujeres son descritos como espíritus sufrientes de urbanitas que trabajan y sobreviven en medio de la miseria cotidiana. El estigma de la ciudad, el horror de indiferencia, es el punto de vista que elige el llamado poeta maldito. Su gran novedad, a nivel de contenido, es haber dado voz a lo ruinoso: los miserables, los borrachos, los asesinos, las prostitutas; la marginación en cualquiera de sus formas (Manzano, 2004-2007: 110).

En realidad, la herejía baudelaireana estriba en develar la realidad que lo circunda; yace en su poemario, básicamente, una condición trascendente o, al menos, espiritual, que pretende soliviantar la molición de la religión como refugio del hombre. ¿Acaso Bazin no es, desde su humanismo religioso, un hombre caído –como Satán– que hace de la posición realista un arma de reconversión de lo social? Si Baudelaire es un poeta maldito, una revisión de lo protervo tomará cuerpo en el ojo avizor de Bazin, dedicado a eviscerar la realidad, que ya no es la misma, tras los embates de las dos guerras mundiales.

2.5. *Acrobacias del corazón*¹². Los avatares del cuerpo en el espacio

Antes de la aparición de *Cahiers du cinéma* –en 1951–, la primera visibilidad impune es la de Bazin. El arco que va de 1942 a 1951 permite entender cómo se gesta el nombre de un hombre (el dandi) que interroga su posicionamiento (el *flâneur*, el recorrido, la simiente moderna) en un campo mediático (los

¹² *Acrobacias del corazón* (2000, Teresa Costantini).

periódicos, las revistas) a partir de la crisis vocacional que lo arroja al cine (el *spleen*). En cierta medida, Bazin ocupa un lugar semejante al de su sujeto de análisis, Baudelaire. El del artista que cuestionando su tradición busca al mismo tiempo validarse como ruptura respecto de esta y como prolongación a futuro de un nuevo modelo. Señala Iván Tubau (1983: 19):

En Francia existía una cierta tradición de la crítica cinematográfica «seria» en diarios, seminarios y revistas culturales.

«La crítica de cine nació en París [escriben René Jeanne y Charles Ford, como si quisieran confirmar lo del chovinismo], el domingo 22 de noviembre de 1908, cuando Alphonse Brisson, crítico teatral de *le Temps*, dedicó un amplio comentario al film «El asesinato del Duque de Guisa», estudiando las características del nuevo medio expresivo».

¿Acaso Bazin no busca ubicarse dentro de una línea tradicional prestigiosa?
¿No es importante hacer del cine un terreno crítico extenso, un espacio de reflexión que tenga –por qué no decirlo– los alcances y la tesitura de la crítica de textos literarios? ¿Y qué mejor manera de hacerse a sí mismo como crítico que horadando en los intersticios de las publicaciones del período? Bazin está gestando su lugar en la historia de la crítica. El último paso es edificar su espacio de redacción, su territorio. Su revista. Debe dar cauce a una línea editorial personal que agrupe sus intereses y su mirada. Ya está la base: ya es conocido en periódicos y revistas diversas; ya es el actor de la representación por antonomasia de la joven crítica. Ya es el autor de sí mismo pero, además, es un autor que en su hacerse cristaliza el anticipo de la modernidad fílmica. Cuidado, nos referimos a la modernidad entendida como un estadio primero, seminal, profundo, que atraviesa la contingencia del sujeto, lo abisma sobre sí mismo y, en ese sentido, lo hace cuestionar el pasado, dudar del presente y no poder vaticinar nada sobre el futuro.

Dicho de otra manera, Bazin aglutina en sí mismo las preocupaciones germinales del cine moderno cuando el cine moderno aún no había nacido. Corporiza sobre sí las atribuciones discursivas de ese conflicto que, en su

caso, solo podrá materializar en su posición sobre el realismo como anticipo ontológico de la agonía moderna en el cine. En cuanto montaje, en cuanto puesta en escena de su quehacer, él es el primer autor de sí mismo. Las preocupaciones que lo atraviesan son, de alguna manera, las mismas que elaborará en *Cahiers du cinéma*, pero que ya aparecen desperdigadas en otras publicaciones¹³. A Bazin, en definitiva, solo le falta armar un cuerpo de obra autorial. Ese es el proyecto que trasunta *Cahiers*.

Personaje que lo ocupa todo, aunque su figura sea mínima y su corporalidad exangüe, es el autor por excelencia de la propia vocación autorial. En este sentido es dable entender por qué ninguno de los futuros redactores en jefe pudo ocupar, a lo largo de los años, el lugar de Bazin. Entre Baudelaire y Marguerite Gautier, sintetiza la puesta en abismo de la pasión autorial, aunque la voz a él debida sea la del puro susurro. Como un resurgimiento impensado de la pluma de Dumas, el peso del padecimiento coadyuva al endiosamiento de Bazin: ¿acaso existe muerte más pungente que la del melodrama sanguinolento? Si *La dama de las camelias* es, desde su hondura melodramática, un paso cabal entre el tardorromanticismo y el realismo, ¿por qué no encontrar en Bazin una mudanza de la fórmula, donde de la condición romántica del héroe crítico –crítico por su trabajo, pero crítico, a la vez, su estado físico– se llega a la reflexión sobre el realismo como conciencia del mundo?

“El dandy se deja ver, su actuación roza lo pasivo, aunque vive –como el héroe– en y para el instante que pasa” (De Villena, 1983: 16), y Bazin se deja ver hasta en la invisibilidad de su enfermedad. Ausente la persona, queda sobrepuesta la presión de la sangre y el esputo de la escritura como fuerza irremediable. De ahí la aparente pasividad baziniana, esta indolencia pendular que rechaza la confrontación violenta contra el otro. Porque ha ocupado todos los espacios plausibles para el otro: el del padre de una familia (la crítica), el del hijo (de la modernidad poética de corte baudeleriano) y el del espíritu santo

¹³ Recuérdese que varios de los artículos fundamentales que son compilados en el volumen *¿Qué es el cine?* ya habían aparecido en publicaciones como *Esprit*, entre otras.

(la insuflación perpetua de un modelo que seguir). La coalescencia de tantas materias en un solo cuerpo otorga a Bazin un sitio que nadie más ocupará. Años más tarde, tan solo la presencia de Serge Daney será una sombra que quiere vestir el ropaje de Bazin. Daney nunca será dandi, le falta el lado que asevera lo extremo y lo noble de la individualidad, dado que “[e]l hombre solo puede ser feliz –y acaso sin demasía– siendo quien es, individual e intransferiblemente quien es, y solo a partir del respeto y la potenciación de un alto grado de individualismo se podrá llegar a un socialismo (una armónica relación entre *yoes*) que merezca tal nombre” (De Villena, 1983: 157). “El dandysmo es, entonces –aunque tamizado por la armonía del arte– un grito contra la mediocridad, contra el gregarismo y a favor de todo lo que distingue y singulariza” (De Villena, 1983: 158). Al dandi le queda, en su ascetismo de autogeneración, fundar el espacio para su representación final.

¿Conoces la febril enfermedad que se adueña de nosotros en medio de las frías miserias, esa nostalgia del país que se ignora, esa angustia de la curiosidad? Hay una región que se te parece, donde todo es hermoso, abundante, tranquilo y honrado, donde la fantasía edificó y decoró una China Occidental, donde la vida es agradable de respirar, donde la felicidad está desposada con el silencio. ¡Allá hay que ir a vivir, allá hay que ir a morir! (Baudelaire, 2009: 89).

Allí, entonces, la generación de *Cahiers du cinéma*. Donde la febril enfermedad de la escritura que encarna Bazin encontrará su China ideal, su espacio para vivir y para morir. La habilidad final para este proyecto estriba en –insistimos– apelar a la tradición. Por ende, la aparición de *Cahiers* estará ligada, por tradición o herencia, a la desvanecida *La revue du cinéma*.

2.6. **Propiedad**¹⁴. Una revista a contrapelo

Cahiers du cinéma es un emprendimiento forjado por la voluntad conjunta de André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze¹⁵. La revista, cuyo primer número data

¹⁴ *Propiedad* (1962, Mario Soffici).

de abril de 1951, busca llenar el hueco dejado por la desaparecida *La revue du cinéma*, creada por Jean Georges Auriol en 1928 y que había finiquitado su edición en 1949¹⁶. Jacques Doniol-Valcroze estaba entre sus colaboradores y junto con Bazin (participante ocasional de la publicación) dedican ese primer número a la memoria de Auriol, quien había fallecido en un accidente automovilístico en abril de 1950. Es importante comprender el peso de esta revista para la futura aparición de *Cahiers*.

Según Dudley Andrew, *La revue du cinéma* ocupa un lugar incomparable en el panorama cultural de la década de 1920, subrayado además por el prestigio de sus colaboradores. Auriol había sido su motor e incluso sobrellevó su expiración a principios de la década de 1930 para hacerla renacer en 1946. En este renacer, también incluyó al, por ese entonces, joven crítico de música Jacques Doniol-Valcroze, pero entre sus páginas se pudieron leer contribuciones de Orson Welles, Jean-Paul Sartre, Lotte Eisner, René Clair, Walt Disney, Hans Richter, Henri Langlois, Pierre Kast, Claude Autant-Lara, Guido Aristarco y Jean Cocteau, entre muchos otros (Andrew, 2013: 134-136). La pérdida de *La revue du cinéma* puede leerse como la desaparición de un mojón cultural fuerte, un centro de irradiación que señala la brecha entre los estertores de lo que fuera la era impresionista francesa y sus coletazos, frente a un nuevo mapa de la cultura que se está gestando. En otras palabras, es necesario volver a ocupar el espacio dejado por la revista de Auriol. Quienes lograrán acceder al sitio dejado por *La revue du cinéma* indudablemente marcarían el futuro derrotero de las revistas sobre cine. Doniol-Valcroze y Bazin serán, pues, los futuros ocupantes.

¹⁵ Actor, director, escritor, periodista y crítico de cine francés, Doniol-Valcroze (15 de marzo de 1920 - 6 de octubre de 1989) pertenece al grupo inicial que renueva la crítica cinematográfica a partir de sus aportes, sobre todo, en *La revue du cinéma*. Su trayectoria, como la de los jóvenes cahieristas, será la del paso de la escritura sobre cine a la dirección cinematográfica. Es notable, asimismo, su trabajo como actor; no se encasilla en el cine y para fines de los años cincuenta es un consecuente actor televisivo.

¹⁶ En realidad, *La revue du cinéma* aparece en 1928 bajo el nombre *Du cinéma* y es renombrada en octubre de 1929. En 1932, tras veintinueve números, se suspende su edición. Reaparece en 1946, para desaparecer definitivamente en octubre de 1949, tras la publicación del número 20.

Pero ambos muchachos no cuentan ni con la trayectoria consolidada ni con el dinero suficiente para reflotar el proyecto de Auriol. *La revue du cinéma* era, a su vez, una publicación editada por la NRF (Nouvelle Revue Française) fundada por Gastón Gallimard. La NRF debió asimismo desprenderse de *La revue* habida cuenta de las pérdidas propias de los contextos de posguerra y de la crisis interna de la economía francesa. Y Albert Camus, uno de los nombres fuertes de Gallimard, es quien finalmente le propina el toque de gracia, básicamente por desinterés: tanto el cine como la revista le resultan demasiado frívolos comparados con las otras publicaciones de Gallimard y además “loathed the idea that earning from important writings (his own and others) should keep afloat this unkempt orphan of a journal¹⁷” (Andrew, 2013: 149). Y no habrá Bazin ni Doniol-Valcroze ni nombre alguno que convenza a Gallimard de apostar por su continuidad. Relata Iván Tubau (1983: 22):

Así, tras diversos intentos fallidos por parte de Bazin, Leenhardt y Doniol de resucitar la revista –Auriol había muerto en un accidente automovilístico en la primavera de 1950–, se llega a la oferta de Léonide Keigel, director de un circuito de salas de exhibición y «tesorero benévolo» de «Objectif 49». En enero de 1951 se funda Les Éditions de l’Etoile. Doniol pide a Gaston Gallimard que le ceda la cabecera de *la Revue du cinéma*, pero este se niega: «il ne voulait plus faire la revue, mais c’était un titre N.R.F. et devait le rester; par contre, (...) il m’autorisa à reprendre la formule de *la Revue* et la couleur de sa couverture» (amarillo). Decidido el título *Cahiers du cinéma* y con Bazin en los Pirineos (cuidando la tuberculosis que le llevaría a la tumba siete años después), se incorpora al equipo Lo Duca, que ya había trabajado con Auriol en *la Revue*. Y el 1 de abril de 1951 sale a la calle *Cahiers*.

La trama se complejiza. Aparecen dos nuevos nombres: Joseph-Marie Lo Duca¹⁸ y Léonide Keigel¹⁹. Este último es propietario de varios teatros en París

¹⁷ “y aborrecía la idea la idea de que las ganancias de los escritos importantes (tanto los suyos como los de otros) debieran mantener a flote la orfandad de una revista” (la traducción nos pertenece).

¹⁸ Nacido en Italia como Giuseppe Maria Lo Duca (Milán, 18 de noviembre de 1905 o 1910 - Samois-sur-Seine, Francia, 6 de agosto de 2004), es licenciado en Letras, cortometrajista, especialista en las relaciones entre pintura y cine, versado en astronomía, dueño de una

y explota la comercialización de las salas de cine Cinéphone. Conoce a Bazin y a Doniol-Valcroze desde hace un par de años y, además, tiene un hijo vinculado entusiastamente a *Objectif 48*, el exclusivo club de cine afín a *La revue du cinéma*:

Objectif 48 was an elegant, influential, and exclusive film club, patronized by the cultured writers and readers of Paris's intellectual journals. While all other film clubs in Paris were occupied with the classics of the art *Objectif 48* was determined to show only current films. It billed itself as a gallery rather than a museum and it hope to play a decisive role in the direction of the film art industry. *Objectif 48* could not have started more propitiously. The Théâtre des Champs-Élysées, usually reserved for ballet and drama, was rented for the premiere of Cocteau's masterpiece, *Les Parents Terribles*, a film Bazin would later champion in *Esprit*²⁰. (Andrew, 2013: 136-137).

La cita es larga pero permite reflexionar en torno a los agentes necesarios para que un hecho aparentemente sencillo catapulte un producto de la industria editorial. Independientemente de la pasión por el cine, no se trata de arriesgar sobre el vacío. Keigel es, de hecho, un pivote fundamental; con él existe un buen vínculo y es quien les propone crear una nueva publicación. Pero con una condición: que se amplíe la dirección editorial. Léonide Keigel confía en los jóvenes, pero a la vez entiende el mercado y considera que la nueva revista saldrá fortalecida si –además de la juventud efervescente que él sostiene, incluso dentro de los espacios del cineclub– incluye alguna voz más

cultura enciclopédica; y tiene en su haber trabajos sobre Georges Méliès, los hermanos Lumière, y una breve *Histoire du cinéma*, publicada en la colección francesa “Que sais-je?”. Fue responsable de hallar el negativo completo y en estado óptimo de la película *Juana de Arco*, de Carl T. Dreyer. Sus escritos gozaron del favor de André Breton, Paul Valéry y Jean Cocteau, quienes invitaron e incitaron a Lo Duca a viajar a Francia y escribir en francés. Lo Duca llega al país galo en 1933 y se establece hasta el fin de sus días allí. Tal vez su más célebre y conocido aporte a la historia del cine haya sido la publicación de *El erotismo en el cine*, de 1957.

¹⁹ Léonide Keigel (Batoumi, Georgia, 6 de noviembre de 1904 - París, 4 de agosto de 1957), ingeniero químico, se instala en Francia en 1933 y, junto con su hermano, se dedica a la explotación de las salas de cine Cinéphone, actividad que abandona durante la resistencia francesa en la Segunda Guerra Mundial y que retoma *a posteriori*. Su amor por el cine y por nuevas propuestas facilita que Jean Cocteau y sus adláteres cinéfilos y críticos de cine instalen el cineclub *Objectif 49* en el circuito de sus salas.

²⁰ Hay que entender a *Objectif 48* como un cineclub influyente y exclusivo, con patrocinio de escritores y lectores a tono con los últimos avances en cultura general.

reconocida, tanto en ámbitos populares de difusión como en ambientes sociales y culturales más exclusivos. Según Andrew, el temor de Keigel estriba en que la nueva propuesta editorial sea homologada con una actitud puramente cinéfila, más cercana a los aires de extinción que aún se rumiaban por la desaparición de *La revue du cinéma* y su concomitante resultado actual, la agitada pasión presente en el cineclub *Objectif 49*. Y es él quien propone la inclusión de Lo Duca. Keigel, lisa y llanamente, ama el cine pero entiende el negocio editorial.

Debe quedar claro que para sostener la revista serán cruciales tanto el apoyo económico como las gestiones de financiamiento y diseño administrativo de Léonide Keigel. Keigel toma la responsabilidad de sacar adelante ese primer envite y a partir de ahí se ubica como director general de *Cahiers du cinéma*; es su cabeza logística, el hacedor económico financiero y quien potencia en los primeros años el aumento sostenido del consumo de la publicación. Luego del retiro de Keigel y su muerte –en 1957–, no figura en el *staff* de la publicación otro director general de tal envergadura, esto es, que en su nombre nucleee esa visión totalizadora y particular de la industria editorial; solo redactores en jefe u otras formas de nominación, ancladas generalmente a redactores en jefe más antiguos, serán las variantes posteriores en la publicación²¹. En el administrador y ferviente amante del cine nacido en Georgia anida una dinámica propensión empresarial, una voluntad de crecimiento a futuro y una mesurada lógica de progresión orgánica. Elementos importantes a la hora de proyectar una nueva revista en un ambiente socioeconómico un tanto inestable.

Joseph-Marie Lo Duca es sin duda el de mayores lauros y visibilidad, el portador de un “saber” reconocido y el de mayor trayectoria de escritura. De hecho, el primer número de los *Cahiers* es organizado casi en su totalidad por Lo Duca y solo figuran él y Doniol-Valcroze como redactores en jefe. Bazin, en

²¹ A lo largo de los años y de acuerdo con el nivel de crecimiento de la revista, pero también con el cambio de las condiciones editoriales a escala global, aparecen las instancias comité de redacción, comité de dirección, dirección de la publicación y gerente. Pero es notable cómo, luego de la muerte de Keigel y hasta entrada la década de 1960, las funciones quedan subsumidas en las figuras de los redactores en jefe.

sentido estricto, se encontraba internado en un sanatorio debido a su tuberculosis. El reconocimiento a Lo Duca en el medio de la crítica cinematográfica es grande, hasta punto tal que su gestión consigue, para ese primer número de la publicación, diez páginas de publicidad. Quizás fue un error involuntario de Lo Duca el haber omitido a Bazin como el tercer redactor en jefe de la revista. Incorporado a último momento al proyecto de *Cahiers*, considera a Bazin, sencillamente, un crítico más. Tal vez el italofrancés cae en su devoción por el trabajo en solitario... A lo mejor, mira con recelo la figura del macilento pero incipiente líder que esconde la delgadez de Bazin. Lo cierto es que Lo Duca, merced a este tropiezo inicial, se gana la desconfianza del *staff* de la revista y rara vez puede intervenir en las decisiones importantes de esta. Permanece en *Cahiers* hasta el número 69, cuando abandona la revista definitivamente.

Jacques Doniol-Valcroze, en cambio, está a la par de Bazin: son jóvenes críticos en busca de un nuevo derrotero para el cine contemporáneo, sus lecturas y sus valoraciones estéticas. El mapa situacional nos ubica de antemano en un terreno propicio –todos desean y apuestan por el nuevo emprendimiento– a la vez que difícil: ¿cómo se decide la línea editorial de la revista, cuando cuatro cabezas la dirigen? Keigel no es el problema; sus esfuerzos están dedicados a que *Cahiers* pueda sostenerse económicamente. Doniol-Valcroze acuerda mayormente con Bazin y, además, siente la culpa de no haber detectado el error brutal que conlleva el primer número, la omisión de Bazin como redactor en jefe. “Doniol-Valcroze, for his part, was filled with chagrin. He was livid with Lo Duca but felt personally responsible, as if he had broken trust and had betrayed two and a half years of planning, frustration, work and hope” (Andrew, 2013: 158).

La cuerda se tensa, entonces, entre Bazin y Lo Duca. Ambos difieren respecto de la línea editorial de la revista y esa discrepancia se zanja gracias a una convergencia de factores que beneficiará a Bazin. En su lectura en torno a la crítica cinematográfica española, Iván Tubau se refiere al antecedente de la

revista francesa y da pistas primeras respecto del problema señalado más arriba, a partir de la lectura del número 100 de los *Cahiers*. El escritor español refiere básicamente al artículo de Doniol-Valcroze, ya muertos Keigel y Bazin y ya alejado Lo Duca del círculo cahierista. Tubau es categórico cuando se refiere a este hecho: “Los primeros números no mostraron una tendencia definida. Bazin había vuelto y se llevaba mal con Lo Duca”, para citar las palabras del propio Doniol-Valcroze; “De hecho, Bazin era ya el inspirador indiscutible del pensamiento de *Cahiers*, pero ni nosotros nos dábamos cabalmente cuenta ni él hacía nada por persuadirnos de ello” (Tubau, 1983: 22). Entonces, ¿qué sucede para que un no muy famoso joven se convierta en el líder indiscutido de la publicación?

La grieta, entonces, es más profunda que la ocasionada por la guerra pero se encuentra disimulada entre los vítores felices de la revivificación de un proyecto nuevo que homenaja, tangencialmente, a una revista fenecida. Surge una nueva editorial, bajo el amparo de un director general que entiende los entresijos del circuito de exhibición del cine pero también de los intercambios que la industria cinematográfica implica. Keigel es, en medio de la zozobra, un anclaje fuerte en términos de pequeña empresa. La presencia de Lo Duca es importante por su trayectoria; él es la letra especializada en cine que aclamaron Breton, Valéry y Cocteau: no debe olvidarse que el italiano se radica en Francia gracias al llamamiento de los intelectuales franceses. Ya tiene un sitio de honor ganado en el mundillo de la crítica y, sobre todo, en la reflexión sobre el mismísimo cine francés.

Aun así, *Cahiers du cinéma* es una nueva revista, es decir y en definitiva, un nuevo proyecto más cercano a *Objectif 49* que a la mirada más mesurada del mismo Lo Duca. Contrario al cine tradicional francés, el cineclub *Objectif 49* reúne a críticos, cineastas y futuros realizadores que piden a gritos un nuevo cine para un nuevo tiempo. El cineclub, patrocinado por Jean Cocteau, Robert Bresson, Roger Leenhardt y Alexandre Astruc, representa, en definitiva, la primera militancia cinéfila fuerte que se erige en medio de un territorio

socavado en todo sentido. No debe olvidarse, asimismo, que Cocteau será, para los incipientes cahieristas, un puntal referencial, un ídolo vivo, al que recurren como padrino espiritual.

En esta disputa Bazin sintetiza la vanguardia; Lo Duca, algo más cercano a una liviana tradición. No por nada Bazin se encarga de sumar rápidamente a las filas de la revista a los jóvenes críticos de *La gazette du cinéma*, revista que solo logra editar cinco números, entre mayo y noviembre de 1950. Bajo el mando de Éric Rohmer, esta efímera publicación cuenta entre sus filas a Jean-Luc Godard y a Jacques Rivette. Al mismo tiempo, puede leerse la incorporación de Rohmer y sus jóvenes como una situación en espejo respecto de Bazin: Rohmer tiene sus jóvenes seguidores en el cineclub que dirige, junto con Frédéric Froeschel, en el Quartier Latin; además, proviene de una formación literaria y cultural de amplio espectro. El grupo rohmeriano adhiere rápidamente a la línea renovadora pergeñada por Bazin.

Alea iacta est. Podría leerse el cruce de todos estos factores casi como un contubernio en contra de Lo Duca. Sin embargo, si sopesamos la relación entre fuerzas, salta a la vista la habilidad de Bazin para tejer su propio sitio editorial. En poco tiempo arma un circuito de validación fuerte entre

- el espacio de proyección de películas (el cineclub), lugar privilegiado para el debate y la relación con los pares y con los espectadores;
- la escritura crítica sobre cine (anuda la evocación de una revista desaparecida con la fuerza intencional de la propia publicación y ya tiene cimentada su fama en otros medios gráficos); y
- figuras referenciales del arte en general y del cine en particular (acá es clave la figura de Jean Cocteau como propulsor del grupo).

En sentido estricto, estamos en medio de una batalla cultural con un epicentro específico, el cine. La tensión entre Lo Duca y Bazin se resuelve, claro está, a favor del segundo. Bazin posee toda la infraestructura para erigirse en líder: un

antecesor querido a quien referirse (Auriol), una pilastra económica financiera de peso (Keigel) y un compañero de aventuras y escrituras (Doniol-Valcroze). Azorosamente, el error de Lo Duca opera a su favor. Cuando Tubau cita la frase de Doniol-Valcroze –“De hecho, Bazin era ya el inspirador indiscutible del pensamiento de *Cahiers*, pero ni nosotros nos dábamos cabalmente cuenta ni él hacía nada por persuadirnos de ello”–, abre una brecha insospechada sobre Bazin: la brecha del hombre que incita sin proferir palabra. He ahí el efecto preclaro de la persuasión. Esta táctica es notable si se toma en cuenta que la aparición del primer número de la revista no coloca a Bazin como redactor en jefe. Aún más, Bazin no participa siquiera directamente en la elección del nombre de la revista. Y, si hilamos fino, hasta la decisión de los colores y el formato de la revista escapa a su revisión total. Pero sabe aprovechar las medidas tomadas y las atesora a su favor. Si no posee los lauros de Lo Duca, al menos el formato y el color de la revista (el amarillo) ancla al lector posible en una línea prestigiosa hacia el pasado reciente de la crítica cinematográfica. Recordemos que Bazin es bastante novato en las lides escriturales sobre cine: sus primeras críticas datan de 1943. Si no incide en la elección del nombre de la revista, no importa; la idea del cuaderno es una invitación a llenar la página en blanco.

Publicitariamente, se está gestando una marca. Una marca, *Cahiers du cinéma*, cuya firma rubricada en el cuaderno será la de Bazin. La mala fortuna que aparentemente niega la visibilidad del hombre en el nacimiento mismo de la revista se trastoca en un golpe de suerte inimaginable. ¿Cómo hará Lo Duca para subsanar su error? No lo logra nunca. ¿Purga la culpa Doniol-Valcroze ante el amigo enfermo? Tal vez, estando presente como redactor en jefe de la revista, pero desvaneciéndose las veces que sea necesario en todo acto social donde pueda estar, privilegiadamente, Bazin. Insistimos en ese número inicial de *Cahiers*, al que consideramos la cifra potente de una voluntad de presencia *in absentia*. Como en un conspicuo melodrama de escritura, la negación de Bazin en el primer número de la revista es la transgresión que Lo Duca no

podrá subsanar jamás. Y las transgresiones se pagan. Más aún si el negado es un hombre vehemente, joven pero, sobre todo y más que nada, enfermo.

Bazin no necesitará preocuparse por el derrotero económico de la nueva revista: ahí está Keigel, providencialmente, para acompañar el afianzamiento de la editorial hasta el momento de su muerte. Tampoco debe angustiarse por la franja etaria de un posible público lector. Por un lado, el diseño mismo de *Cahiers* convoca y evoca a una revista acreditada del pasado, y esto favorece el acercamiento de los lectores mayores, ávidos por recuperar un bastión cultural. Por el otro, su relación con la juventud en cineclubes, en festivales, acerca a nuevos lectores anhelantes de renovadas discusiones sobre el séptimo arte.

En un mundo donde todavía no se atisban Internet y las redes, el campo cultural del cine se recoloca de forma aleatoria para beneficio de una revista y de una cabeza. Y esto será importante a la hora de pensar el devenir de la revista, porque coloca a Bazin en la doble tensión de ejercer la *potestas* y la *auctoritas* sobre el nuevo colectivo de escritura.

2.7. Morir en su ley²². Del *pater familias* al cuerpo liminal

Veamos, entonces, a Bazin como un *pater familias*. Como tal (y así lo acredita el derecho romano) al *pater* le corresponde ejercer tanto el poder socialmente reconocido (*potestas*) como el saber socialmente reconocido (*auctoritas*). *Cahiers du cinéma* también puede leerse, en este sentido, como un proyecto familiar, donde bajo la égida de *pater familias* viven todas las personas que pertenecen a la casa y sobre las cuales el padre tiene el control total. La mención no es ingenua. La afición de Bazin por los jóvenes, anclada en su devoción por la enseñanza, hace de esta inclinación un modo relacional con la órbita primera que formará parte de la revista.

²² *Morir en su ley* (1949, Manuel Romero).

Trasladado esto a la lógica interna de los primeros años de la revista, hasta la muerte de Bazin –en 1959–, es interesante elucidar de qué modo se produce el aglutinamiento de todo un colectivo bajo la sombra del *pater*, es decir, de Bazin. Porque se trata de un *pater* intenso pero afable; riguroso, pero que sabe escuchar y orientar a la prole.

Los primeros años de *Cahiers* abrevan del padre, lo escuchan y lo veneran, aunque puedan disentir en gustos, y la línea editorial marca un giro definitivo con la aparición del famoso número 31, donde François Truffaut espeta su célebre “Una cierta tendencia del cine francés”²³ (en Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1993: 226-246), ese llamamiento imberbe a un cambio radical en el cine francés. Tanto Bazin como Doniol-Valcroze dudan respecto de la publicación del artículo del flamígero Truffaut. Aun así, con vistas a no coartar la libertad de opinión y quizás con el ánimo de ver qué sucede ante tamaña impertinencia para con el cine francés, el artículo sale a la luz. Por un lado, este hito puede leerse (y así lo acredita la historia del cine) como el puntapié inicial de la radicalidad de la política de los autores. Pero también podemos pensarlo como el final de un paulatino desgranamiento de una familia cobijada bajo la égida del mentor integral. Casi sin querer, así como Bazin escribe “El mito del cine total”, estamos en ciernes del resquebrajamiento de “el mito del padre total”.

El lineamiento de la revista va perfilándose a partir del número 23, con la publicación del artículo de Jean Rivette sobre el genio de Howard Hawks, se afianza con el artículo de Truffaut antes mencionado y cristaliza en el número 39, destinado a la cinematografía de Hitchcock (Douchet, 1998). En este arco de límites difusos es clave la presencia de Maurice Schérer, más conocido como Éric Rohmer, que se convierte en redactor en jefe de la revista en 1956²⁴. Rohmer es quien capitanea al grupo que, con el tiempo, será acérrimo defensor de la política de los autores. Según Dudley Andrew (2013: 208),

²³ El artículo de Truffaut aparece en el número 31 de la revista, en enero de 1954 (pp. 15-29).

²⁴ El primer aporte para la revista data de junio de 1951, está firmado con su nombre verdadero, Maurice Schérer, y se titula “Vanité sur la peinture”.

[a]s coeditors, Bazin and Rohmer worked well together, for their critical positions arose from the same beliefs: the essential objectivity of the photographic image; the transcendent value of Murnau, Renoir, and Rossellini; the vocation of cinema to reveal a mysterious cosmos. Nonetheless, the personalities of these men were quite antithetical: Rohmer turned his beliefs into the adulation of great personalities; Bazin, with his more scientific and sociological perspective, insisted on discussing the interaction of cinema with history and politics.

Es interesante que Andrew utilice el término *adulación* para referirse al fanatismo –si se quiere– con que los jóvenes más cercanos a la línea rohmeriana (Godard, Truffaut, Rivette y Chabrol) se parapetan sobre la política de los autores. No utiliza ni *admiración* ni *fanatismo*, sino que coloca al joven airado (aunque, de hecho, Rohmer es generacionalmente afín a Bazin) en una postura cuasi adolescente. Frente a él, Bazin encarna la duda como método inquisitivo. Los textos de Bazin “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?” (*Cahiers du cinéma*, nº 44, febrero de 1955) y “De la politique des auteurs” (*Cahiers du cinéma*, nº 70, abril de 1957) describen el arco vital del cuestionamiento baziniano a la política de los autores. De un lado, los jóvenes airados que sostienen básicamente un personalismo del autor, su posición como genio, la imposibilidad de declinación de la fuerza del autor con la edad: el autor es, básicamente, un universo vuelto sobre sí mismo, pero que se manifiesta a través de un medio artístico que le permite visibilidad. Y ese universo se pretende realista, donde el realismo –que en las sucesivas reseñas y análisis de las películas suele aparecer ligado a un trabajo sobre la puesta en escena– es más una amalgama o fusión entre realismo y condición de verosimilitud. Rivette, Chabrol, Truffaut, Rohmer y Godard son sus principales voceros.

Bazin siempre desconfió de todo tipo de dogmatismos. Por ello rehúye y cuestiona colocar como eje en la revista a los directores, a los autores, e incluso a un film en particular como modelo... Una revista que se dice crítica no

debiera caer en favoritismos. No obstante, rescata lo que de sólido tengan las argumentaciones de sus redactores. Al fin y al cabo, podríamos parafrasear, todos eran sus hijos. Por ende, frente al individualismo de la prole, Bazin no ataca, sino que discute; y, al preguntar, se pregunta a sí mismo sobre la relación entre el autor y el tema y de qué hablamos cuando hablamos de una obra. Pero, además, siempre tiene en cuenta dos factores que suelen pasar inadvertidos o minimizarse en la escritura de sus jóvenes discípulos. En primer lugar, Bazin jamás deja de observar el contexto de realización de las películas. No nos referimos a la línea que engarza lo estrictamente fílmico (las condiciones narrativas y su concomitante puesta en escena) con lo coyunturalmente cinematográfico (todo aquello que rodea la consecución de lo fílmico), sino al peso de la historia y de la política en relación con el enclave de las películas. Todavía faltan años para que Marc Ferro esgrima su famosa tesis sobre el cine como fuente y agente de la historia. Todavía el cine debe esperar hasta la década de 1970 para que Jean-Louis Baudry reflexione sobre el dispositivo como portador de ideología y su vínculo con el espectador cinematográfico. En segundo lugar, Bazin siempre piensa en la relación del espectador con el film. A Bazin le preocupa que el espectador aprenda a “leer cine”, no que vea el cine que se le “dice” que es bueno para ver. En este sentido, coexiste en el crítico una constante vinculación no direccionada entre el realizador, el film y el espectador, donde el tejido resultante es, por lo menos, complejo y de variadas aristas.

¿Es renuente Bazin a la posición de los defensores ciegos de la política de los autores? ¿Cómo leer eso en un crítico que en su formación inicial en el cine apoyó su verba en la defensa de Chaplin o Welles? En todo caso, hay que leer las observaciones bazinianas como un llamado de atención a la aplicación obsesionada de los jóvenes discípulos.

No es que Bazin no encuentre valor en la propuesta de la política de los autores..., sino que advierte lo que de deficitario posee. En ese sentido, subsiste en el *pater familias* la visión crítica respecto del estado contemporáneo

del cine y de todas las instancias que permiten que este pueda erigirse para explicar “algo” sobre la realidad. Y en esa observación también yace un intento de protección de la prole en relación con otros críticos y cuestionadores de la revista. Por último, tal vez también perviva en Bazin la mirada desencantada de la realidad urbana como enfermedad que tan bien retratara John Dos Passos en *Manhattan Transfer* y que fuera, en sus estudios literarios, otro referente insoslayable para el crítico. Aun así, el conflicto *auctoritas* versus *potestas* jamás deriva en una ruptura de Bazin con los miembros más jóvenes de la revista.

Dijimos más arriba que la figura de Bazin deviene irremplazable en el Olimpo cahierista. El cierre de este proceso, además de los hechos mencionados, está ligado, creemos, a dos elementos más. El primero es que, para fines de la década de 1950, Bazin acumula sobre sí una densidad temática y reflexiva (acuñada desde su variopinta formación escolar y universitaria) que aglutina lo literario, la naturaleza, la biología, la zoología, la historia, la política, la filosofía y el cine. Podría leerse en Bazin, entonces, un sustrato embrionario de preocupaciones lingüísticas, sociales y culturales que cuajan pocos años después de su muerte en otros ámbitos del quehacer cultural. Un segundo elemento es que, hasta en la compilación de la propia escritura que Bazin organiza y que verá la luz después de su fallecimiento, el hombre evita pelear con la progenie crítica. De hecho, el volumen *post mortem*, *¿Qué es el cine?*, editado por Truffaut, no incluye ninguno de los debates ni problemas que evidenciarían, tal vez, una fisura en la organicidad de un cuerpo de obra. Aunque el cuerpo de obra sea de un solo autor, André Bazin.

Por último, cabe señalar que Bazin realiza un hecho único e irrepetible que lo posiciona más como “hombre mito” que como “hombre crítico”. Lisa y llanamente, se muere joven. Empero, no se trata de cualquier tipo de muerte. Es el deceso de un hombre joven (apenas tiene cuarenta años) que ha dado su último aliento por un arte, el cine, pero que además *muere de una enfermedad marcada melodramáticamente en clave femenina, la tuberculosis*. La

comparación con Marguerite Gautier no es fortuita. Tanto en su decurso histórico como en su producción teórica, Bazin es un cuerpo *liminal*, una etapa intermedia en una coyuntura espaciotemporal cuya proyección sobre la cultura queda abortada por su prematura muerte. Pero también es liminal en cuanto de ambiguo tiene la apropiación simbólica de su figura. Bazin es el padre putativo de una generación crítica que fenece como Marguerite Gautier: no se trata solo de la enfermedad, sino de la capacidad de ser narrado por los deudos. Recordemos que la novela de Dumas, *La dama de las camelias*, comienza con un narrador que acude al remate de los bienes de la desdichada mujer. Y, a partir de ahí, se cimientan las penas y afanes de la dama de París. ¿Qué otro crítico ha sido más narrado que Bazin? ¿Qué otra figura paterna ha sido más venerada? ¿Acaso hasta la teoría sobre cine no hizo de Bazin un altar, un oficiante y –por qué no– un sacrificio? ¿No ha sido su escritura un remate de un bien nunca finalizado? ¿Cómo no amar a un hombre que deja su último esfuerzo trascendental, su postrer aliento extenuado, sobre las páginas de su escritura afanosa? Como Marguerite, la figura de Bazin se engrandece desde las voces nostálgicas que lo narran: sea apenas muerto (Renoir, Truffaut, por ejemplo) o desde la reflexión teórica (¿no es escrupulosamente amorosa la biografía de Dudley Andrew sobre Bazin?). En este sentido, la liminalidad de Bazin permite comprender, también, el porqué de su presencia *in absentia*, de su permanencia perenne y de su invocación, como una letanía, cuando la crítica quiere validarse. Hasta hoy.

No podemos dejar de señalar que lo expuesto hasta acá dibuja claramente de qué modo Bazin, en cuanto nombre, en cuanto función o sistema de referencia de la escritura crítica, se ha diseminado y se sigue diseminando a escala planetaria. Bazin es, en este sentido, un producto de la globalización del conocimiento. El dandi asceta devino, a la postre, un producto de consumo cultural de rango distintivo dentro de la economía del mercado del conocimiento en las áreas de medios audiovisuales (básicamente el cine) y la teoría y crítica.

Los años transcurridos hasta el presente encuentran vigente la presencia de Bazin no solo en los estudios teóricos e históricos sobre cine sino también en el ámbito específico que atañe a esta investigación: el de la crítica cinematográfica en medios especializados. Un caso llamativo y que coloca al problema en cuestión dentro de un “aquí y ahora” reciente es el que atañe a la misma revista *Cahiers du cinéma*, en pleno siglo XXI. El apartado siguiente se dedica a plantear de qué modo la misma revista recicla la problemática del autor y la crítica, a la vez que, en la invocación baziniana, busca validarse.

Capítulo 3. El autor en el cine

Cómo podrías renacer sin antes haber quedado reducido a ceniza.

Friedrich Nietzsche

3.1. Introducción

En este capítulo no se trata de historiar de qué modo el autor aparece dentro de los estudios sobre cine, sino de tomar dicho concepto para cuestionarlo y preguntarse por sus zonas ambiguas o, al menos, contradictorias²⁵. Para ello, abordamos la pregunta por el autor antes de la existencia de tal término y analizamos cómo se fragua el concepto a partir de la legitimación construida por la historia del cine a partir de la década de 1950. Nos detenemos en aquello que, en cercanía con la valencia autoral, no es denominado como tal durante los años de la cinematografía clásica y ponemos en cuestión el hecho de que el costado económico ligado a lo cinematográfico aparezca obliterado en la pregunta por el autor. Nos reapropiamos, por ende, del concepto de derecho de autor como núcleo a partir del cual revisar este dilema.

Esto nos permite indagar la invisibilización del autor dentro del sistema industrial, para más adelante revisar de qué modo se adueña de este blasón el colectivo cahierista para negar el flanco económico en pos de la recuperación de una suerte de efluvio aurático inserto en el cine autoral. En este sentido, a partir de la configuración del cine como arte, pensamos cómo el problema del autor en el cine corre en paralelo con aquellos nombres (Barthes, Foucault) que liquidan al autor mientras el cine lo edifica. En este sentido, releemos en clave foucaultiana al autor dentro de la política de los autores construida por el cahierismo, en tensión con el ideario de Bazin. Este aspecto es importante para

²⁵ Los posicionamientos respecto del autor y su relación con la obra producida son motivo de reflexión teórica desde hace años. No trataremos de referenciar aquí las posturas respecto de esta cuestión: la mayor parte de este debate atañe privilegiadamente a los estudios de crítica literaria o de historia del arte, que no son el objeto de esta tesis. En ese campo ha cobrado cuerpo la pregunta por el autor de una obra, su valía estética, cómo construye un modelo propio y cuáles son sus derivaciones; o si ha generado o no una escuela tras de sí. De este modo, el autor es un punto de condensación de una serie de valencias que van del creador individual a la marca económica, pasando por la estrategia textual (Ottobre, 2005).

desandar la unificación cristalizada respecto de Bazin y sus discípulos. Así analizamos al autor como puesta en escena y como práctica egotista, de qué modo se edifica, en definitiva, una genealogía inquebrantable. Al mismo tiempo, esta puesta en escena del autor es leída en términos de *performance* y de *happening*, para comprender de qué modo se naturaliza una práctica discursiva.

3.2. *Un mundo misterioso*²⁶. El enigma

El cine ha hecho del autor un hito que parte la historia del medio en un antes y un después. Las historias del cine señalan que el surgimiento del cine de autor está ligado a la aparición de la modernidad fílmica, durante los primeros años de la década de 1960. El cine de autor, como constructo, es gestado durante la década anterior, a partir del peso ejemplar de *Cahiers du cinéma*, fundada en 1951. Ahí se homologan los conceptos de *autor* y *director*, creándose una unidad resistente que elide un hecho fundamental del trabajo cinematográfico: el trabajo en equipo.

Es esta revista, sin duda, la que fija la dicotomía *cine de autor versus cine clásico*. Para ese período, constituye un modo a través del cual la publicación, al validar cierto tipo de cine, construye su propio peso como entidad legitimadora. Esta divisoria de aguas promueve, además, que ambos “tipos” de cine sean homologados en dos familias de variopintas características: por un lado, el cine clásico mezcla su definición y sus alcances con los géneros tradicionales y el modelo industrial; por el otro, el cine de autor es asimilado generalmente a lo independiente en términos de producción y a la renovación estética.

En este paisaje, la figura del autor se yergue incólume por encima de otro tipo de categorías: el autor cinematográfico parece ser más que un simple realizador; los directores reivindicados como autores son objeto de estudio y

²⁶ *Un mundo misterioso* (2011, Rodrigo Moreno).

hasta de veneración. Antes del cine de autor, entonces, ¿qué? ¿La mera simplicidad del sistema industrial? ¿La ausencia de renovación estética y/o de miradas reconocibles? ¿Acaso existe el autor antes del cine de autor? Y de existir, ¿qué nombre le cabe, ya que el de *autor* aún no ha sido bautizado? Reseñemos primero este aspecto del problema.

3.3. ***Héroes sin fama***²⁷. El autor antes del cine de autor

Tomamos como punto de partida la formación del sistema de estudios norteamericano, en cuanto modelo de construcción hegemónica a escala mundial. Para fines de la década de 1930 este sistema estructural de la industria del cine –sostenido en los estudios, los géneros y las estrellas cinematográficas como tríada indisoluble– es un hecho ineludible. Abunda la bibliografía referencial sobre este sistema, de su nacimiento a su crisis, y no pretende este trabajo dar cuenta de él. Pero sí, en cambio, pensarlo como el espacio donde, merced a la articulación de los mecanismos de producción, la maduración de los géneros cinematográficos y la configuración del *star system*, el autor es un concepto invisible más que imposible. Invisible, claro está, porque la lógica coyuntural del período afecta y acentúa su presión sobre la conformación de un modelo de comercialización de bienes culturales (las películas) que es el garante de una economía pujante en un nuevo nicho de mercado. Pero no imposible. En todo caso, el autor puede leerse como una figura diluida entre el ropaje del género y el cuerpo de los actores. ¿Acaso no son reconocibles las películas de Frank Borzage, Frank Capra, John Ford, Billy Wilder, John Huston o Joseph L. Mankiewicz?

La llamada *edad de oro* del cine americano remite a un doble anclaje respecto de la cita a Hesíodo²⁸: es el trabajo artístico en su cota empresarial y de mercado y es la fragua de los días de la primera mitogenia fuerte en torno al séptimo arte. Dorada, además, por cuanto la eclosión del cine como fenómeno de masas y la disseminación del modelo del sistema de estudios a otras

²⁷ *Héroes sin fama* (1940, Mario Soffici).

²⁸ Nos referimos al texto de Hesíodo *Los trabajos y los días*, del que existen variadas ediciones.

cinematografías nacionales promueven el conocimiento de otros cines más lejanos. En este sentido, ¿un cineasta como Sergei Eisenstein, de visita en Estados Unidos, no es también reconocido como autor, aunque del autor no se hable? ¿No es un valor identificable dentro de una lógica de circulación de bienes simbólicos? ¿El prestigio de directores como Jacques Feyder, Marcel Carné, Alexander Korda, por citar algunos, no estriba en una declaración velada, invisible y hasta incluso inconsciente de lo “autoral”? Entonces, ¿por qué el autor no existe? O, mejor dicho, ¿qué existe en lugar del autor?

3.3.1. *La fuerza ciega*²⁹. Lo innominado autoral

En realidad, el sistema de estudios es la constatación de los criterios de eficacia y eficiencia que subyacen en toda empresa que racionaliza tanto sus recursos como toda la cadena de producción. Dentro de esta economía, podemos aventurar que el concepto *autor* es un engranaje más dentro de la cadena de producción. Y como tal, por ende, no cuenta en cuanto mirada *personal*. Subrayamos la condición de *personal* en un doble sentido: primero, porque la construcción del concepto de *autor* forjada durante la década de 1950 apela a un matiz de índole emocional donde lo personal y lo autoral pueden confundirse, alternarse o evocarse. Pero, además, tal como analizamos más adelante, lo personal en clave baziniana es ajeno a esta confusión³⁰. Al mismo tiempo, André Bazin es hábil a la hora de zanjar la diferencia entre el cine clásico (el propio del sistema de estudios) y el cine de autor mediante el alejamiento de la autoría del modelo de producción industrial.

Sin embargo, es presa de su mismo artilugio, dado que el reconocimiento “hacia atrás” de directores-autores (Howard Hawks, por ejemplo) no puede escapar a su inscripción dentro del sistema de estudios. Recapitulando, para definir al cine de autor en los nuevos tiempos de la década de 1950, hay que separarlo del cine clásico, cosa un tanto difícil dado que las condiciones de

²⁹ *La fuerza ciega* (1950, Luis Moglia Barth).

³⁰ Volveremos sobre este particular a partir del apartado “*Se abre el abismo*. Poemario baziniano”.

posibilidad de realizaciones de estéticas particulares (si, en este sentido primero, consideramos por el momento al autor) solo se dan dentro del andamiaje del cine clásico, construido sobre el esqueleto del sistema de estudios.

Lo industrial como ignominia pecaminosa deviene, en definitiva, el costado humano de la misma condición autoral encubierta. El rescate de figuras como Hawks o Hitchcock llevado a cabo por los cahieristas busca recoger el guante de la afrenta que significa reconocer al autor en el género. Pero el guante recogido no implica el duelo. Muy por el contrario, lo evade. ¿Cómo? El subrayado del género, entendido básicamente como principio estructural de un relato, más la acentuación del *star system* como sostén argumental (lógica de los personajes) y narrativo (epifanía del primer plano) de los mismos géneros, es el espacio ideal para disolver la presencia autoral. Sobre el esqueleto del género, la carnadura del *star system*. En este cuerpo textual, el autor es latencia imperceptible. El punto es que este cuerpo, asimismo, solo tiene cabida en una articulación de producción en serie. La picardía cahierista consiste en elidir subrepticamente el costado de la producción seriada y quedarse en la indagación del “cuerpo”. De ahí la perseverancia cahierista en torno a definir el estilo o los temas de los autores y de alejarlos de la condición del *studio system*.

La definición del canon clásico generada por el colectivo cahierista puede leerse como una axiología del engranaje económico del sistema de estudios (y en esta economía se funden la economía de recursos financieros, humanos y de lenguaje), pero también como una axiología moral respecto de los agentes últimos y finales responsables de la creación de las películas, los realizadores. Independientemente de las capacidades narrativas, estéticas u originales el director no puede “ser visto” como autor, o, en todo caso, nombrado como tal. El nombre es, así, la garantía de una firma atada básicamente al género (Billy Wilder y las comedias; John Ford y el *western*, por ejemplo) y a una productividad económica que puede incluso volver invisible el tejido de

estrategias narrativas y clasificaciones de puesta en escena originales. Dicho de otro modo, lo innombrable autoral se transmuta en un rasgo específico del director dentro del sistema de estudios: la legitimación de un derecho cuya evidencia material estriba en la percepción de un salario, tal como le corresponde a todo miembro de la producción en cadena. Nada más alejado de la concepción individualista, ligada a una visión casi romántica del autor, que se promueve a partir de la política de los autores.

3.3.2. Derecho viejo³¹. Cuestión de derechos

En la disputa sobre del autor, Salvador “Pocho” Ottobre (2005) se pregunta por los derechos morales y patrimoniales que le atañen. Ottobre diferencia claramente las concepciones jurídicas en torno a este tema en particular. Liga históricamente la definición contemporánea de *copyright* al paradigma surgido desde el Estatuto de la Reina Ana (1710), que introduce la idea del autor como el titular del derecho de autor y “que se arraigó en Inglaterra y se trasplantó a EE. UU. El derecho de autor (*droit d’auteur*) tiene su origen en Francia, en los decretos de la Asamblea Constituyente de la Revolución Francesa de 1791 y 1793” (Ottobre, 2005: 36). Importa el señalamiento de ambas concepciones jurídicas, por cuanto nos proveen pistas para pensar “hacia atrás” al autor antes del cine de autor.

El derecho de autor, básicamente, puede comprenderse como el sistema de normas y principios que regulan dos tipos de derechos que las legislaciones otorgan a los autores: los derechos morales y los patrimoniales. Los derechos morales apuntan a salvaguardar la personalidad del autor y, en este sentido, tienen en cuenta tanto la potestad del autor de reivindicar la paternidad de su obra, de exigir la colocación de su nombre, como de modificarla en caso de considerarlo necesario y hasta de retirarla de la circulación. Los derechos patrimoniales, en cambio, regulan los beneficios económicos surgidos de la

³¹ *Derecho viejo* (1951, Manuel Romero).

explotación, uso o ejecución de la obra con un fin de lucro. Ambos, repetimos, componen los dos pilares sobre los que se yergue el derecho de autor.

Acorde con estas premisas generales, Delia Lipszyc es precisa al diferenciar la matriz anglosajona –que privilegia el costado patrimonial del derecho de autor– del modelo francés –que sienta su fuerza en el sostén de los derechos morales–. “El *copyright* atiende a la regulación de la actividad de explotación de las obras. En cambio, la concepción jurídica latina del derecho de autor es esencialmente individualista, sin desatender el proceso de comercialización” (Lipszyc en Ottobre, 2005: 36). Nos referimos a modelos gestados en el siglo XVIII, muchos años antes de que el cine surgiera, pero que despiertan interrogantes a la hora de pensar en él.

Nos preguntamos más arriba qué existe en lugar del autor en el cine antes de su categorización como tal. Tenemos en cuenta que dentro de la lógica del sistema de estudios también se cuece la disputa por los límites del derecho, sobre todo si no olvidamos que una película es un producto colectivo firmado por una sola mano, pero que se inscribe en una cadena de producción domeñada con mano de hierro por los estudios. Debajo de la omnipresencia del sello del estudio se teje la disputa relacionada con el derecho de autor. Que es también la disputa del autor como derecho. Recordemos que, de acuerdo con la legislación, autor puede ser el director, pero también el guionista, el músico y todo aquel que dentro de una película desempeña con una labor creativa original. Entonces podemos arriesgar, comparativamente, que el modelo organizado por el sistema de estudios cercena intencionadamente la dimensión moral del derecho de autor, con vistas a privilegiar su aspecto patrimonial. Como sostuvimos en el apartado anterior, la consecuencia de este proceso es la invisibilidad de todo posicionamiento individualista de cualquier autor y su correspondencia con la figura de un director que percibe un salario dentro de un estudio, como pago por una actividad de corte artístico.

En este sentido, puede entenderse cómo dentro de una cadena de producción es factible, por ejemplo, hablar de eslabones, de trabajo en serie, pero no de autoría. En todo caso, si reconocemos “marcas autorales” dentro del sistema de estudios, es porque en cuanto lectores contemporáneos manejamos herramientas teórico-críticas formuladas con posterioridad. De no haber sido forjadas esas herramientas, esos constructos elaborados durante la segunda mitad de la década de 1950, ¿cómo llamaríamos, por ejemplo, a *Los 400 golpes* (1959, François Truffaut)? Posiblemente, *drama infantil*. ¿Y a *El verdugo* (1963, Luis García Berlanga)? Tal vez la calificaríamos solo como una *comedia negra*. Y, aun así, estos ejemplos reseñados deben sujetarse, nuevamente, a una conceptualización generada desde un aparato de discurso. Si revisamos, por ejemplo, los *trailers* oficiales de estas dos películas que se ubican en el período de transición entre el cine clásico y el cine moderno, es notable cómo esos avances publicitarios tensionan la relación entre género y autoría³². Sus organizaciones audiovisuales apelan a todos los artilugios de los géneros. El dilema se cuece en las voces en *off* que comentan y promocionan ambas películas. Apelan a lo emocional, subjetivo, individual, personal..., pero registran el nombre de los directores y no mencionan género alguno. En otras palabras, textualizan las atribuciones de los géneros, pero tienen el plus de la firma reconocible.

Paradójicamente, pueden atribuirse al autor innominado del cine clásico las palabras que Ottobre profiere sobre el autor en el contexto del siglo XXI, a saber: “la figura del autor y sus derechos parecen diluirse merced a las presiones del mercado” (Ottobre, 2005: 43). Ahora bien, disolución no es lo mismo que desaparición. En este sentido, si ser autor es un derecho, dicho derecho permanece taponado por la presencia del estudio, velado por las vestiduras del género y subrepticio tras los avatares del rostro de las estrellas. El estado de derecho del autor, entonces, antes del cine de autor, es un estado invisible, imbricado en el armado del sistema industrial. Hará falta la ruptura del tejido industrial, la rasgadura del género y el agotamiento del rostro para que se

³² Véanse <https://www.youtube.com/watch?v=1L0smVZDBUg> y <https://www.youtube.com/watch?v=p5meN3gJyzs>.

note la urdimbre que sostiene la epifanía de la trama. Dicho de otro modo, que la trama deslavazada permita evidenciar la función de la urdimbre... o el autor.

Podemos inferir, entonces, que dentro del sistema de estudios la figura autoral es un estado de latencia de un derecho, vale decir, de un tipo de escritura, cuyo estallido definitivo será definido y regulado por otro sistema de escritura (el de la crítica especializada). Al mismo tiempo, este derecho, el derecho a ser autor, queda obliterado por lo que de individual tiene. Y el deslizamiento de lo individual solo podrá tener cabida en la presencia de la firma del director. Y esta firma, a su vez, solo cobra visibilidad en el espacio de los créditos de inicio de las películas. En este sentido, pueden leerse los títulos de crédito inaugurales de las películas agrupadas dentro del amplio conjunto del cine clásico como una historia de la inscripción doblemente textual aunque velada del autor. ¿Por qué una inscripción doble? En su materialidad más rampante, es un recurso gráfico que va cobrando importancia a medida que se solidifica el sistema de estudios: en términos generales, el director aparece solo, con una tipografía más grande que el resto del equipo técnico que trabaja en un film. Pero, en segundo lugar, en cuanto firma, es el garante de un tipo de narrativa que agrupa y compensa la lógica del género y del *star system*. Empleado de un estudio, el director, sin embargo, puede erigirse de forma individual solo en la grafía del título de crédito. Que es una manera, insistimos, de invocar la autoría mediante la firma.

Llegados acá, podemos pensar que el autor es un puntal más, invisible, repetimos, pero no imposible dentro de la configuración del sistema de estudios. ¿Podría pensarse, entonces, una revisión de este concepto, que, además de estudios, géneros y estrellas, contemple al autor invisible? ¿Es dable reformular las categorías examinadas a partir de esta postulación? ¿O tal vez el autor como derecho se disuelve en aras de un proyecto colectivo, aunque no igualitario, denominado *sistema de estudios*?

3.3.3. *Triángulo de cuatro*³³. Del triángulo hegemónico a la cuadratura posible/imposible. El autor invisible

¿Qué obtiene el sistema de estudios al volver invisible al autor? Esta pregunta catapulta al menos dos respuestas posibles, cada una de las cuales, a su vez, posee variables internas. Por un lado, la profesionalización del autor, convertido en técnico especializado. La mengua de la originalidad o creatividad posible de los realizadores, cercenada por la presión de la producción seriada, puede verse, *sin embargo*, como el puntapié inicial para que, una vez afianzado el oficio, los directores potencien los rasgos de estilo que los caracterizan. En segundo lugar, la adecuación de los directores a los géneros cinematográficos que paulatinamente los distinguen (v. g., John Ford y el *western*) coadyuva a la segmentación del mercado en la que se sostiene la economía empresarial del sistema de estudios. *Aun así*, esta adecuación eminentemente económica tiene un correlato oculto en el manejo de recursos narrativos con los que los directores entrelazarán las decisiones de estilo que los diferencian.

El sistema de estudios logra compensar una estructura falsamente igualitaria. Los géneros con su variabilidad, el *star system* con su cantidad y los estudios con su especificidad proponen un soporte tripartito amparado en una imaginaria del trabajo colectivo que licua la tendencia monopólica de un negocio consecuente con los principios derivados de la segunda Revolución industrial. En este sentido, si el cine silente y la primera articulación del mapa *hollywoodense* jugaban con la posibilidad de darle al director más aire como responsable de la obra artística –ahí se encuentran, como ejemplo, desde *Intolerancia* (1916), de Griffith, hasta *Avaricia* (1923), de Von Stroheim, intentos abortados o protogénesis de autor–, la crisis de 1929 es el mojón que desplaza el timón a manos de los productores. En cierta medida, el concepto de *autor* ligado a la primera etapa del cine silente podría definirse como el criterio de responsabilidad artística sobre la obra y la bajada de dicha autoridad creativa a

³³ *Triángulo de cuatro* (1975, Fernando Ayala).

un equipo. El desarrollo posterior del sistema de estudios necesita que el autor sea invisible, dado que toda autoridad creativa es un riesgo insospechado.

¿Qué obtiene el sistema de estudios al volver invisible al autor? Pues que el autor antes del cine de autor se fortalezca, se depure y, en este sentido, sobreviva cuando el sistema de estudios colapse, los géneros estallen y el *star system* se agote. La fisura del sistema industrial ofrece al autor las grietas por donde treparse y hacerse ver; o, dicho de otro modo, el sistema industrial es la incubadora fantasmal de la potencia del autor.

Retomamos las conclusiones de Ottobre respecto de la existencia del autor:

- No hay obra sin autor.
- El desconocimiento del autor no implica su inexistencia.
- El mayor o menor grado de participación en la creación de una obra no invalida su intervención.
- De la existencia de los personajes puede inferirse la existencia de un autor (Pirandello).
- Es innegable la existencia de un autor empírico que generó la obra (Eco).
- Pretender asimilar la función de un autor a la de un lectoautor no invalida la existencia de un autor (porque son funciones claramente diferenciadas).
- La difusión pública de una obra no implica que el autor abdique de ninguno de sus derechos morales, es decir, los que tutelan su personalidad como creador en relación con su obra (derecho de paternidad artística y derecho a la integridad de la obra) sin dejar a un lado sus derechos a decidir sobre cuándo y cómo su obra será conocida por el público por otros medios.
- La simple interpretación no implica condición de autor. Una interpretación absolutamente creativa implica la existencia de un autor (Eco) (Ottobre, 2005: 43-44)

Esta larga cita de Ottobre hace referencia a la condición del autor en el siglo XXI. Sin embargo, nos sirve por cuanto –más allá de su ubicación en el mundo

de la comunicación propio de la sociedad de la información y de la era de Internet–, evoca un problema ya presente en el mundo del cine desde su génesis. Ottobre tiene en claro la diferencia entre el autor como creador, la función autor según Michel Foucault (sobre este particular volveremos más adelante), la figura del autor como un aglutinador u organizador de modos particulares de obras específicas, la red interpretativa que relaciona autor con lector y hasta la condición autoral en germen que anida en todo lector y que se actualiza en la lectura de la obra (de ahí la remisión a la diferencia entre uso e interpretación, de acuerdo con el modelo de Umberto Eco). Más adelante, reflexiona sobre el derecho patrimonial del autor contemporáneo y refuerza la diferencia entre los dos modelos de derecho autoral que hemos reseñado más arriba: el anglosajón, que acentúa el proceso comercial y la dependencia de las empresas productoras, frente al francés. Nos quedamos –porque sirve a los fines de este apartado– con el subrayado respecto del modelo francés, íntimamente ligado a la personalidad del autor, al sesgo individual.

Entendemos este proceso a la luz de las configuraciones respecto del autor con las que opera el sistema de estudios, frente a la taxonomía que propondrá la política de los autores.

El sistema de estudios es para nosotros un triángulo de cuatro lados, articulado entre los estudios, los géneros, el *star system* y el autor invisible. Recordemos que lo invisible no es enemigo de lo viable. Y por eso, además, podemos colocar al autor invisible como un pilar más dentro de la configuración del sistema industrial. Por lo antes expuesto, colegimos que el autor, en cuanto parte del sistema, se diluye en términos de operatividad económica financiera; se deslíe su presencia en aras de un proyecto empresarial fuerte, de derrame colectivo, y que necesita la fuerza imaginaria del grupo por encima del personalismo individualista. El nudo gordiano que se teje será cortado por un Alejandro Magno francés, metamorfoseado en la figura de Bazin o, si se quiere, en la política de los autores.

La escisión fatal que el modelo francés provoca establece una taxonomía a partir del principio del “tanto monta cortar como desatar” con el que Zeus justifica la acción del macedonio. Por un lado, el sistema de estudios y la caracterización del cine clásico en la encrucijada entre estudios, *star system* y géneros. Por el otro, ahora así, visible, el autor... El aparente desorden del tajo propiciado por la política de los autores es un modo encubierto de desplazar, como observamos más arriba, el lado industrial del problema. La astucia gala estriba en borrar así que Zeus y Alejandro son las dos caras de la misma moneda. La imposibilidad de desatar el nudo quizás hubiera implicado hacerse cargo de que la autoría estuvo siempre o, dicho sea de paso, de que es imposible escapar de ella, de una u otra forma.

Desde este lugar también se pueden entender las contradicciones de la misma política de los autores, que mientras enarbola posiciones críticas respecto del cine clásico, de la opresión del sistema industrial, o proclama la necesidad de aires nuevos para una cinematografía agónica, a la vez invoca tanto una tipología de autor moderno como modelos autorales gestados dentro del mismo sistema de estudios. Aun así, esta presencia *in absentia* del problema dentro de la misma redacción de *Cahiers du cinéma* queda, en los primeros años de funcionamiento de la revista, erosionada por la coyuntura histórica y cultural.

Importa la fuerza del nuevo paradigma apoyado en la presencia del autor como un logro nuevo. Por ello, en primer lugar proponemos que el autor es una conquista, un lauro que la mayoría de los directores quiere poseer.

Es notable señalar cómo a partir de una revista especializada el paradigma francés se vuelve norma que supera el ámbito de la difusión y la cinefilia (entendida, en un amplio espectro, como el amor por el cine) para atravesar todos los espacios referidos al séptimo arte, desde los festivales hasta el mundo universitario. Señalamos este aspecto porque básicamente posiciona a la crítica de cine especializada francesa no solo como garante de los derroteros diferentes que recorre el cine de autor, sino también como modelo a partir del

cual es dable pensar dicho cine. Resultan llamativos, por lo tanto, los escasos intentos de separarse de dicho paradigma; como si la brecha entre esos dos modelos no pudiera ser subsanada o redefinida.

Para los fines de este estudio, nos interesa el autor como zona de mantenimiento de este paradigma, sus espacios de conflicto, sus tensiones, el porqué de la necesidad de mantenerlo a ultranza y qué valores se juegan en esto. Desandada la reflexión sobre el autor antes del cine de autor, queda desbrozar de qué modo se vuelve a solidificar y se naturaliza la fuerza de un nombre: el autor.

3.4. *Botín de guerra*³⁴. El autor como trofeo de guerra

En el afán por construir un objeto propio, el autor se ha convertido en el centro de querrela entre la crítica de cine y la realización y, podríamos aventurar, también entre los señalados y los festivales de cine. Si bien la teoría y el análisis fílmicos han sido claros respecto de la crisis del autor desde hace más de treinta años, conviene preguntarse por qué, al menos en el campo de discusión en torno al cine, la noción de *autor* pervive y circula tanto entre los realizadores como en la crítica de cine. “Ser autor” deviene blasón, estatus y pertenencia ineludible a un canon artístico de legitimación mundial.

La cristalización de este concepto en el cine es, durante la década de 1950, fruto de la crítica francesa y su corolario, la aparición de *Cahiers du cinéma* y la política de los autores. Podemos leer en esta estrategia de conceptualización de lo nuevo un intento por afianzarse en el campo cultural. Cosa francamente lograda, como la historia del cine ha constatado. Y, a pesar de que las décadas siguientes vieron pasar desde las formulaciones de las teorías fílmicas hasta los posicionamientos posmodernos que cuestionaban al autor o lo demolían, el autor pervive hasta para ser contradicho. Es que el autor es, básicamente, una distinción, una posición dentro del espectro enorme que ofrece el cine: ajeno a

³⁴ *Botín de guerra* (2000, David “Coco” Blaustein).

lo industrial (o, al menos, esa es su pretensión), resistente a lo colectivo (al menos, ese es su deseo), el cine de autor rezuma la lucha que el cine ha llevado para ser considerado un arte.

Al mismo tiempo, este sentido de pertenencia al campo de lo artístico manifiesta el deseo del cine de autor por conquistar la singularidad específica y cultural de la obra de arte y, en ese sentido, hacer del autor/realizador un verdadero artista. Podemos ver este modelo, por ejemplo, a contrapelo de la posición benjaminiana (Benjamin, 1989). Mientras Walter Benjamin encuentra en el cine un sustrato revolucionario que colabora, merced a su condición masiva, con la erosión del aura en el arte y su consecuente socavamiento de las teorías de *l'art pour l'art*, el cine de autor pugna por lo contrario. Señalamos esto por cuanto en Benjamin lo revolucionario es desplazado no al contenido de las películas, sino al desarrollo técnico del cinematógrafo. Este aspecto es clave, en la medida en que permite reflexionar cómo el filósofo alemán entiende que el cine obliga a un nuevo modo de pensar el fenómeno estético y cómo el cine (en cuanto fenómeno de masas) transforma la condición del arte en términos contemporáneos.

Sin embargo, la edificación del autor dentro de *Cahiers* repasa, a lo largo de su historia, la perentoria necesidad de la autoría fílmica como valor indiscutido a la hora de elaborar taxonomías, ubicar a los directores dentro de un espectro y definir las características que conlleva la autoría en el cine.

3.5. *Mil intentos y un invento*³⁵. El anticipo de Riccioto Canudo

Ya en 1911 Riccioto Canudo define al cine como un arte total al que, “desde siempre, han tendido todas las artes” (en Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1993: 16), a la vez que toma conciencia de que el cine, como matrimonio que une ciencia y arte, es de naturaleza única; una naturaleza ligada a la razón del ser del hombre moderno casi en términos ontológicos: “las

³⁵ *Mil intentos y un invento* (1972, Manuel García Ferré).

formas y los ritmos, lo que conocemos como Vida, nacen de las vueltas de manivela de un aparato de proyección” (en Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1993: 18). El fervor de Canudo no es óbice para notar cómo en este manifiesto ya anida una posición respecto de la tensión que une técnica, estética y autor. Un incipiente atisbo de modernidad se cuelga en el texto, donde lo basal es colocar al cine en el podio de las bellas artes³⁶. Desde esta perspectiva, es entendible que el concepto de *autoría* perviva aun cuando “fílmicamente hablando” ni siquiera había nacido, dado que la autoría en relación o como garante de las bellas artes es anterior al nacimiento del cine mismo.

Aún más, el ya mencionado Estatuto de la Reina Ana, es considerado la primera obra que regula los denominados *derechos de autor*. Y, si bien la expresión *derechos de autor* remite a un contexto jurídico legal, en su concepción yace la idea de que existe una suerte de identidad entre el autor y su creación. Y esa identidad debe ser salvaguardada. Estos señalamientos ayudan a entender la dependencia ancestral de la autoría, aun cuando no hubieran surgido sus derechos: la cesura que significó la creación de la imprenta pone a girar un balón (el autor) que, independientemente del terreno por el que torneé, no ha dejado de rodar. Porque el autor es, a la vez, propiedad, valor, creación, originalidad e identidad. La fortaleza del concepto es aplastante antes del advenimiento del cine³⁷.

³⁶ Canudo, en su manifiesto, busca incorporar el cine al modelo de las *bellas artes*, término este que fue popularizado en el siglo XVIII. Así, estética, belleza y técnica serán la tríada que determina las principales formas del arte. De acuerdo con *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), de Charles Batteux, el panteón de las artes se encuentra constituido por la música, la escultura, la poesía, la danza, la pintura, la arquitectura y la elocuencia. Con los años este panteón sufre cambios hasta que se consolida un modelo de bellas artes específico, formado por la pintura, la arquitectura, la música (incluye al teatro), la danza, la escultura y la declamación (incluye a la poesía). En relación con este último modelo de “bellas artes”, Canudo define al cine como el séptimo arte.

³⁷ Es más, un trabajo de índole colectiva como es el cine puede leerse como la historia de una lucha por volver a la marca autoral tal como se ha configurado desde el Renacimiento.

3.6. *Tiro de gracia*³⁸. Asesinato y evanescencia del autor

De ahí el tiro de gracia que significa para el autor la proposición barthesiana:

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura (Barthes, 1987a: 3-4).

Para Barthes, toda escritura es una reescritura y como tal, es un proceso no clausurado, por cuanto existen lectores infinitos. La disolución de la autoría es el talón de Aquiles de la crítica yerma cuya labor –al menos para Barthes– es descubrir al autor, en vez de dedicarse a desandar o recorrer la escritura. Además, el semiólogo redefine al lector de un modo más dinámico:

¿Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector ya no un consumidor, sino un productor del texto. Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector (Barthes, 1987b: 2).

Esta apreciación, incluso, hace pensar en cómo la crítica cinematográfica ha construido al autor como un todo homogéneo que ha de ser leído por los espectadores, mientras que ya en Barthes subyace un anticipo visionario, un germen de la idea de un lector usuario: un sujeto capaz de usufructuar el texto en todas las posibilidades participativas que este ofrezca, un lector o receptor “activo e inmerso que desde ahora llamaremos *interactor*, ya que las expresiones como «usuario», «espectador» y «receptor» no explican la nueva situación participativa” (Machado, 2009: 132).

³⁸ *Tiro de gracia* (1969, Ricardo Becher).

“La noción de autor constituye el momento más importante de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía y en las ciencias” (Foucault, 2010: 10) y, tras esta aseveración, Foucault continúa el proceso iniciado por Barthes para “despersonalizar” el concepto de *autor*, limarle lo que de humano le quede y reconvertirlo como pura función:

Sino, antes bien, plantear estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones, bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿Qué sitio puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer y obedeciendo a qué reglas? En resumen, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su rol de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y del discurso (Foucault, 2010: 41).

La división entre el análisis sociohistórico del autor como individuo social y la función autor (Chartier, 1999: 11-27) es fundamental dado que permite reflexionar cómo la muerte del autor en el campo de la teoría del lenguaje corre en paralelo con la edificación de la autoría fílmica. Así, lo que para Foucault es claro y puede taxonomizar hacia fines de la década de 1960 es el estado de situación que atraviesan las dos décadas anteriores.

El cine parece ajeno a o, al menos, alejado de los escollos de los estudios del lenguaje que van de las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial hasta la contemporaneidad desde la cual Foucault finiquita al autor. La diferencia entre autor, obra y escritura que Foucault enarbola y sobre la que discurre es, en definitiva, el tejido sociocultural donde se trama la constitución de un nuevo orden sobre el lenguaje, cuyas raíces, además de en los escritos literarios, hay que replantearlas en todos los soportes artísticos y sus nuevos modos de articulación, difusión e, incluso, consumo.

3.7. *Un modelo de París*³⁹. Bazin como Frankenstein

Revisar de qué modo el cine cristaliza una posición fuerte alrededor de la autoría es recomponer la marca hegemónica que han tenido los escritos franceses al respecto. A mediados de la década de 1940, la aparición de André Bazin en el horizonte de la crítica cinematográfica y su influencia en los años posteriores son primordiales. El impacto de su proyecto más ambicioso, *Cahiers du cinéma*, es tal que hasta la fecha sigue siendo una revista modélica respecto del “deber ser” de la crítica cinematográfica y, por ende, de la normativa respecto de lo que debe ser “un buen director de cine”. Desde su nacimiento, en 1951, *Cahiers du cinéma* ha dominado el escenario de las revistas especializadas sobre cine: a favor o en contra, otras revistas –tanto francesas como de otros países– han definido sus inscripciones estéticas e ideológicas en relación con ella (Bordwell, 1995). En cierta medida, aquello que Chartier señala en torno a la diferencia entre el individuo autor y la función autoral tiene su correlato en la misma lógica de la revista. Como corpus de *escritura autoral* (como proyecto, podríamos decir, editorial o como conjunto de actores sociales que desean intervenir en su contexto histórico social), *Cahiers du cinéma* se asienta con la firme voluntad de definir un campo de acción específico: el de la crítica cinematográfica. Son autores –así se pretenden–, son voces propias que en su discurso construyen otro emblema autoral, el de director de cine. Una voluntad colectiva, surgida desde el hálito vital de la cabeza baziniana, que propone un cambio radical de la mirada sobre el cine. En este sentido, la relación entre Bazin y sus jóvenes discípulos nucleados en la revista remeda la vinculación entre Víctor Frankenstein y su criatura. La comparación es fructífera si pensamos en Bazin *como* Frankenstein: un hombre interesado en develar hasta donde se pueda los límites de un conocimiento específico y su incidencia sobre el mundo. La criatura, en cambio, es ajena a este proyecto. En otras palabras, la intervención sobre el mundo escapa a la heterogénea formación de los redactores de la revista. Y así como Frankenstein sucumbe antes que su criatura, Bazin cerrará sus ojos sin

³⁹ *Un modelo de París* (1946, Luis Bayón Herrera).

quiera atisbar la variopinta deriva de sus otrora discípulos, convertidos en directores de cine. Las preguntas principales que surgen de esta situación son:

- ¿Por qué se confunde o, mejor dicho, se *funde* a Bazin con la política de los autores? Si bien existen estudios que dan cuenta de las diferencias entre ambos, a la fecha la crítica especializada que se ocupa del autor se reivindica desde la matriz baziniana. O, al menos se amalgama todo en un mismo cóctel indiferenciado.
- ¿Por qué se elide la visión libertaria y coparticipativa de Bazin sobre el cine? ¿Cómo la construye?
- ¿Por qué la malversación de la política de los autores?

Hay un paso insoslayable en el camino de la escritura crítica a la escritura fílmica: el que va de haber sostenido la defensa del autor al hecho de convertirse en autor. Este paso no es menor; muy por el contrario, fuerza aún más la presión sobre la autoría, entendida como una defensa a ultranza de la valía. Si como críticos postulan un tipo de cine, como directores de películas trabajan de acuerdo con los presupuestos que ellos mismos enarbolan, los *Cahiers du cinéma* –o mejor dicho, sus jóvenes escritores– construyen un autor muy ligado a una concepción romántica del acto individual creador, más adherido a un método empático que crítico. Esa es la gran distancia que opera entre la mirada de Bazin y la de sus discípulos. La función autor, si seguimos a Foucault, queda solapada en lo fáctico de la huella cahierista⁴⁰. Lo cual es entendible, habida cuenta de la propuesta de la revista.

⁴⁰ ¿Acaso es posible otra cosa, cuando Francia apenas está levantando la cabeza de una guerra muy cercana? Indudablemente, las esperanzas de reacomodamiento social y del advenimiento de un futuro mejor son insoslayables en el contexto francés del período. En este sentido, el coletazo de la reinserción social post-Segunda Guerra Mundial es otro de los hechos a los cuales el cine no es ajeno. De qué modo la autoría –crítica y/o fílmica– puede ser pensada como una posibilidad de reinserción laboral en el campo cinematográfico es otra línea plausible de análisis. Esto implicaría, por ejemplo, para el modelo francés, ver de qué modo se articula la autoría como trabajo remunerado y como posibilidad de salida laboral para una generación cuya infancia transcurre durante la guerra, frente a los nuevos modelos teóricos que proponen una revisión de los paradigmas existentes. Hasta este modelo de nuevo cine se convierte, podríamos aventurar, en una manifestación más de la esperanza de cambio en esos tiempos.

3.8. *Primero yo*⁴¹. El autor en la política de los autores

El método crítico elaborado por la política de los autores pretende una taxonomía de límites difusos, por cuanto los atributos que la caracterizan – temas, condiciones de realización, rasgos de estilo o estilemas, por ejemplo– están bastante teñidos de gusto personal. Así, la mente preclara de André Bazin debe colocar un paño frío sobre la cuestión pocos años después de puesto en funcionamiento el término. “La «política de los autores» consiste, en resumidas cuentas, en elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente” (Bazin en De Baecque 2003: 101). Bazin es mucho más lúcido que su cohorte de jóvenes airados. Cabe señalar que, desde el hecho fundacional que precipita la autoría como un “deber ser” del cine –esto es, la construcción del colectivo *Cahiers du cinéma*, que será el punto de partida para la conformación del denominado *cine moderno*⁴²–, el autor se ha convertido en un fractal de sentidos. Es interesante reseñar que, a escala global, todo parece salir de la cabeza de Bazin y su gente hacia delante, pero nunca se revisa hacia atrás toda esta cuestión. Bazin es perspicaz, insistimos, dado que su escritura manifiesta el estado de duda que precede a la separación entre el autor como individuo social plausible de análisis sociohistórico y la función autor que señalará pocos años después Foucault. Esa función que, por otra parte, engloba los sitios donde se la ejerce: el nombre del autor, la relación de apropiación, la relación de atribución y la posición del autor. Sobre estas distinciones de Foucault volveremos.

⁴¹ *Primero yo* (1964, Fernando Ayala).

⁴² En este sentido debe separarse bien la noción de *autoría* de la de *cine moderno*. La disputa sobre qué es un autor es un campo de batalla que Bazin atraviesa, le es contemporáneo. Las consolidaciones tanto en la realización fílmica como en el debate crítico son posteriores a la muerte de Bazin. Recuérdese que Bazin muere justo cuando Truffaut, por ejemplo, inicia el rodaje de *Los 400 golpes*.

3.9. *A dos aguas*⁴³. Elogio de la disfemia o deriva sobre el tartajeo baziniano

Sabemos que Bazin era tartamudo. No nos interesa como dato biográfico, sino como desplazamiento metafórico de la condición preclara de este hombre: entrever la dificultad y la densidad del concepto de *autoría*. Para ello nos detendremos brevemente en dos figuras que influyeron en él, Emmanuel Mounier (1905-1950) y Roger Leenhardt (1903-1985)⁴⁴. El primero funda en 1932 la revista *Esprit*, publicación embanderada en las líneas del personalismo y para la que Bazin escribe. El personalismo se percibe como movimiento de acción social de tipo cristiano; sus seguidores asumen su práctica como experiencia comunitaria. En su base radica una apuesta por el diálogo como elemento constitutivo del intercambio social, donde la persona, a diferencia de la noción de *individuo*, es un ser relacional y comunicativo, pero no individualmente subjetivo⁴⁵.

Hay que entender la filosofía personalista de Mounier en la coyuntura en que surge, es decir, en medio de una situación social de crisis a caballo entre dos guerras mundiales, donde la respuesta de este filósofo pretende llenar los

⁴³ *A dos aguas* (1988, Carlos Olguín).

⁴⁴ Generalmente, suele tomarse como referencia principal sobre el pensamiento baziniano a André Malraux, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Henri Bergson, Jacques Maritain o Pierre Teilhard de Chardin porque suponen la base filosófica y hoy diríamos semiológica desde la cual Bazin argumenta sobre el cine.

⁴⁵ Sobre este particular es fundamental el texto de Emmanuel Mounier *Manifiesto al servicio del personalismo*; pero también son de referencia los primeros años de aparición de *Esprit*, antes de su clausura por el régimen de Vichy. En la mirada de Mounier yacen los principios de la literatura del filósofo, ensayista y poeta Charles Péguy (1873-1914). “La individualidad es dispersión, la persona es integración. El individuo encarnado es la cara irracional de la persona, por donde le llegan sus alimentos oscuros y siempre más o menos mezclados con la nada. Nosotros la tomamos en su esencia, no digamos por su aspecto racional (porque la palabra es ambigua), sino por su actividad inteligente y ordenadora”, argumenta Mounier en el apartado “Integración y singularidad. Persona y vocación” del *Manifiesto*. La persona, en Mounier, es una condición comunicativa en sí misma, lo cual permite plantear de qué modo Bazin encuentra en el filósofo un estado que asumirá como propio a la hora de ver y analizar el cine: la disponibilidad comunicativa. Esta disponibilidad baziniana puede leerse como la asimilación y reelaboración de las condiciones de la persona según Mounier: la salida de uno mismo (alejarse del individualismo), la capacidad de comprensión (entendida, sencillamente, como ubicarse en el lugar o punto de vista del otro), el asumir al otro (entendido como una piedad interpretativa que permita reconocerlo), la donación (como principio de generosidad ajeno a lo individual) y la fidelidad (a la persona que uno es). ¿Acaso no anida acá la posición, podríamos decir, amorosa y atenta con la que Bazin dialoga, “se comunica” con las películas?

baches que ofrecen tanto el capitalismo como el marxismo, pero también tanto el existencialismo como el espiritualismo. La propuesta de Mounier pretende integrar la variedad de la diferencia y con la diferencia, en un cuerpo relacional en permanente circulación. Dejando a un lado lo específicamente cristiano de la posición personalista, podríamos decir que Mounier enseña a Bazin el amor desinteresado por lo otro; y ese otro en Bazin será el cine, al que invocará, escuchará y mirará desde el desapego del egoísmo individualista. En otras palabras, deshaciéndose de un yo normativo que se instale como verdad absoluta. El personalismo es traducido por la mirada baziniana sobre el cine como un esbozo anticipado de la relación entre autor, obra y lector; una relación coparticipativa y conjunta, que permite una circulación del sentido ajena a todo intento de homogeneización preceptiva basada en la soberanía del individualismo autoral (Eco, 1992).

Roger Leenhardt⁴⁶, a su vez, es el nombre que surge como un padre referencial tanto para Bazin como para la pléyade cahierista. Sus escritos, también en *Esprit*, ofrecen una visión esclarecedora de la Francia anterior a la Segunda Guerra Mundial. Casi una figura fantasmal, poco se conoce su obra y es un rostro que cuesta reconocer en el Olimpo del cine... Es que Leenhardt ama la evanescencia. Ajeno a la egolatría o la visibilidad, Leenhardt es un amante del lenguaje antes que de la imagen. Privilegia el *découpage* y la escritura en las películas; para el hombre, el cine es una experiencia de lenguaje, cuya expresividad debe prevalecer por encima de la subjetividad de quien narra. En aras de lograr la máxima riqueza del medio, Leenhardt propone

⁴⁶ La condición evanescente de Leenhardt es notable. En el sitio de búsqueda *on-line* más habitual, Wikipedia, su registro es pequeño: "Après des études de lettres et de philosophie, il collabore à la revue *Esprit* puis à *L'Écran français*. Il participe après la Libération à la fondation du ciné-club Objectif 49 que fréquente notamment les futurs collaborateurs des *Cahiers du cinéma*. Producteur de courts-métrages, il réalise de nombreux documentaires. Ce grand intellectuel du cinéma des années 1930 et 1940 est considéré comme le père spirituel de la Nouvelle Vague. Ardent défenseur du cinéma d'auteur, il devient avec *Les Dernières Vacances* (1948) un auteur à part entière. Il a exercé les fonctions de vice-président du Syndicat des Producteurs de Films Éducatifs, Documentaires et de Courts Métrages. Il est inhumé à Calvisson, commune du Gard où il a passé les quinze dernières années de sa vie". Nos remitimos al sitio francés dado que en Wikipedia en español no se encuentra dato sobre este realizador.

desdramatizar la acción, retirarle lo teatral, alejarse de la idea de lo espectacular en beneficio de la narración fílmica. De perfil bajo, a lo largo de toda su carrera de director y de crítico, Leenhardt trabaja calladamente, ajeno a toda marcación de su presencia.

Además, para Bazin, Leenhardt posee una visión moderna del arte que excede la cinematografía. En este sentido, pretende, en cierta medida, superar las notas alrededor del cine que Leenhardt había propuesto en su “pequeña escuela del espectador” (1935: 332-335). En estos breves escritos, el documentalista francés respalda que el espectador adquiera conocimientos sobre todas las etapas del proceso que conlleva la realización de un film. Según Dudley Andrew (2013: 55), Bazin retoma a Leenhardt y va más allá al querer que la crítica no solo tome el modelo de la “pequeña escuela del espectador”, sino también que el público entienda los motivos psicológicos, sociológicos y económicos que hacen que una determinada cinematografía sea como es. En este sentido, se trata de que tanto el cine como la crítica se ligen a una tradición, a una mirada, en sentido estricto, política⁴⁷.

Mounier y Leenhardt forman parte del sustrato baziniano. Cuando Bazin duda de la política de los autores, es decir, cuando Bazin *tartamudea*, lo hace consciente de la densidad de un término como *autor* y la dificultad de constreñirla. ¿Qué vinculación existe, realmente, entre un sujeto y su escritura? ¿Es constante la textura de la escritura fílmica en un realizador? ¿Los altibajos en la producción de un director responden a prevaricaciones de la propia escritura fílmica? ¿La carrera de un director implica necesariamente un “progreso” en la condición autoral? ¿Es lo mismo un creador que un autor?

Tanto en Mounier como en Leenhardt, Bazin encuentra una disposición en la que

⁴⁷ La condición es política, pero no partidista (en términos de partidos políticos, claro está). En este sentido, el término retrotrae más a la idea del “animal político” aristotélico, el hombre que posee una vida social y la realiza.

[!]legaríamos finalmente a la idea de que el nombre de autor no va como el nombre propio desde el interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que, de alguna manera, corre en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o que al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un conjunto determinado de discurso, y se refiere al estatuto de ese discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está ubicado en la ruptura que instaura un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular (Foucault, 2010: 21).

Esta condición del nombre autoral –esta razón de ser limítrofe del nombre– condice con los presupuestos de disolvencia de la escritura en Leenhardt y en Mounier. En los textos de Bazin tartamudea –si por *dísfemia* entendemos esta especie de bucle sobre el que el discurso produce su inflexión– la alternancia entre la conciencia de “la distancia radical entre el individuo real y el nombre propio al que el discurso está atribuido” (Chartier, 1999: 12) y la identidad de un sujeto concreto.

Podemos entender la dísfemia baziniana como un atisbo anticipado, *ab ovo*, de problemas sobre el estudio del lenguaje fílmico mucho más cercanos a lo que Foucault problematizará a fines de la década de 1960. De ahí también la ya germinal separación entre Bazin y su linaje cahierista.

Foucault da cuenta de las características de la función autor, de las zonas donde el autor se emplaza:

Sin duda, el análisis todavía podría reconocer otros rasgos característicos de la función-autor. Pero me limitaré hoy a los cuatro que acabo de evocar porque parecen a la vez los más visibles y los más importantes. Los resumiría así: la función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un

discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar (Foucault, 2010: 30).

El nombre (la distancia y vínculo que existe entre el nombre propio y el nombre del autor), la relación de apropiación (la adjudicación de propiedad como marco jurídico e institucional que regula los límites de un autor dentro de contextos específicos determinados), la relación de atribución (la separación del discurso científico respecto del literario o, podríamos decir, de los discursos artísticos, y su concomitante edificación de un canon) y la temporalidad que regula de qué modo se define la autoría de acuerdo con el tipo de discursos son los ejes que Foucault despiece para cuestionar básicamente el lábil (por invisible) pero poderoso (por determinante) lazo que une sujeto y escritura, autor y texto. Así, en el escrito del filósofo existe la invitación a desapegarse del autor en cuanto constructo teleológico de cuño cristiano, donde yace una visión tanto esencialista como trascendental.

De la misma manera Bazin se ubica –anticipadamente, intuitivamente, en un balbuceo prefoucaultiano– en esa posición fronteriza de disolución del ego: ser autor no significa una marcación individual, sino una condición de escritura del cine cuya vocación es intervenir y dialogar con el mundo. Además, la formulación de la autoría en clave baziniana difiere de la del resto de sus discípulos sobre la base de lo que Foucault denominará *posición transdiscursiva* del autor (Foucault, 2010: 31).

A partir de los ejemplos de Freud y Marx, el filósofo francés considera que figuras como estas exceden la denominación de *autor*, pues generan campos discursivos incluso en pugna, esto es, producen algo más: “la posibilidad y la regla de formación de otros textos” (Foucault, 2010: 31). En este sentido no solo son sujetos que instauran una cientificidad hasta ese momento no existente, sino que parte de esa misma razón de ser permite las diferencias, los cuestionamientos, las contraargumentaciones.

Si recapitulamos lo expuesto hasta aquí, vemos que existe una cesura tajante entre el posicionamiento baziniano y la deriva cahierista. Mientras Bazin, repetimos, denuncia cuestiones textuales más cercanas a la muerte del autor en clave foucaultiana, los jóvenes redactores de la revista perfilan, en cambio, un enclave mucho más cercano a una visión histórica, hegemónica y tradicional del autor.

En el intercambio cultural de los estudios sobre cine, la generalización respecto de esta cuestión es moneda común. Decir “*Cahiers du cinéma*” remite indisolublemente al nombre de uno de sus fundadores, el más conocido. Otra vez el nombre del autor, en un preclaro conato de revaloración acostumbrada de la tradición crítica literaria. Nada más ajeno al francés.

La homologación de los conceptos y el empaste significativo en relación con estos términos tan frágiles son las condiciones necesarias para el achatamiento de la noción de *autor* fruto de los años posteriores de la revista y de su concomitante apropiación en otros territorios, en otras filmografías nacionales. Así, la formación del canon de la autoría entendida desde la posición cahierista posee menos de innovador y superador que lo que la misma revista puede ver.

3.10. *Se abre el abismo*⁴⁸. Poemario baziniano

La conciencia de Bazin a la hora de pensar estos problemas queda evidenciada en el modo en que presenta su reflexión sobre la política de los autores: “Me doy cuenta de los peligros que encierra mi iniciativa”, dice Bazin (en De Baecque, 2003: 91), tras un acápite de presentación, una cita de los diarios de Tolstoi que justamente señala el cielo y el infierno que conlleva una firma autoral. *Malentendido, severidad, indulgencia, parcialidad* son términos con los que el teórico matiza la cuestión. Se habla a lo largo de las páginas, en sentido estricto, de cómo la crítica, en su intento de apoyar o defender a un

⁴⁸ *Se abre el abismo* (1945, Pierre Chenal).

autor, lo elabora como construcción más allá del autor en sí mismo, ajeno totalmente a la disputa en las páginas de una revista. Pero, al mismo tiempo, la crítica confunde al individuo con la escritura; al sujeto con una de sus funciones, la función autor. En este sentido, podemos leer los subtítulos que modelan “De la política de los autores” casi como un pequeño poema en prosa:

Una pequeña diferencia. Un aforismo y un argumento. Dios no es un artista. El genio se quema. Es el cine el que envejece. Un culto estético de la personalidad. Útil y peligrosa.

Entonces,

- “Una pequeña diferencia” es la que existe entre el autor de la crítica y la crítica del autor. Y entre el individuo y el texto.
- “Un aforismo” –por Truffaut⁴⁹– y “un argumento” –por Rohmer– son observaciones sobre el crítico que tanto construye al autor para hablar de sí invocando a un otro como personaliza un espíritu que, más que estar en la obra, da cuenta del hombre que la realiza.
- “Dios no es un artista” porque el artista es producto de su tiempo. Ergo, el autor también.
- “El genio se quema”; entonces, ¿cómo se adecua un director a la mutación del medio?
- “Es el cine que envejece”, porque la evolución del medio apura al autor.
- “Un culto estético a la personalidad” del hombre, algo que excede, por ende, al texto y al autor.
- “Útil y peligrosa”, sin embargo, es toda categoría.

Este despiece deliberado tiene por objeto ver el quiasmo donde opera la tartamudez baziniana. Falta para que Foucault, en 1969, pronuncie su célebre conferencia. Sin embargo, atraviesa toda la reflexión de Bazin esta alternancia, esta conciencia seminal respecto de la diferencia entre la función autor y el

⁴⁹ Textualmente, Bazin escribe: “A François Truffaut le gusta citar estas palabras de Giraudoux: ‘No hay obras, solo hay autores’; una *boutade* polémica cuyo alcance me parece al fin y al cabo bastante limitado” (en De Baecque 2003: 94).

individuo, entre las estrategias del texto y un sujeto que se hace cargo de firmarlo.

“Jacques Rivette dice que el autor es aquel que habla en primera persona. La definición es buena, así que por nuestra parte la adoptamos”, dice Bazin (en De Baecque 2003: 101) y en esta pronunciación sintetiza el problema del autor *de* un texto frente al autor *en* un texto.

Si el autor es “aquel que habla en primera persona”, ¿cómo y en base de qué se traslada la primera persona al cine? ¿De qué modo realizar ese desplazamiento verbal a un terreno audiovisual? ¿Qué relación existe entre el enunciado y la enunciación? ¿Qué relación existe entre el autor real y las condiciones del texto? (Eco, 1992).

La señera visión de Bazin es la que se aborta con su prematura muerte. Leído como un intento de morigerar los embates de sus jóvenes cahieristas respecto de la defensa del autor, “De la política de los autores” es, en realidad un texto encriptado, un acertijo en ciernes que metonimiza, en el campo del cine, un debate *a posteriori* que cobrará cuerpo en los estudios del lenguaje. Pero no se trata solo de anticipar análisis posteriores de la teoría fílmica. La pluma de Bazin en ningún momento deja, además, de señalar, de alguna u otra manera, la relación de la categoría *autor* con su contexto específico y con una tradición cinematográfica. O, en términos foucaultianos, de reconocer, así sea prematuramente, la diferencia entre la atribución, la apropiación, el nombre y la posición que implica la función autor.

Este dato no es menor dado que, antes de la autoría fílmica entendida como la cristalización de un modelo personalista y cerrado, Bazin es, en este sentido, el tábano lúcido sobre potros que aún no han nacido: la *nouvelle vague* y, consecuentemente, la modernidad fílmica.

Bazin resignifica la herencia de Mounier y Leenhardt: desmitificar el misterio de la producción y realización de películas y al mismo tiempo encontrar en ellas el lugar de una escritura y la influencia de un contexto, sea el histórico-social, sea el tecnológico. Si el cine es un lenguaje, lo es por su capacidad mediadora. Si existe un autor y una función autor que opera en el discurso, entonces existe la capacidad de mediar y, a la vez, hacer escuchar íntimamente su voz.

Con todo, recuerda María Corti por lo que concierne al autor, que también un texto de Foucault de 1969 («Qu'est-ce qu'un auteur?») ponía en ámbito post-estructuralista el problema de un autor como «manera de ser del discurso», campo de coherencia conceptual y unidad estilística. (Eco, 1992: 23-24).

El cine de autor que enarbolan los cahieristas, en cambio, no está dispuesto a soportar su borradura en aras de que triunfe la escritura entendida como densidad; como “la condición a la vez del espacio en que se dispersa y del tiempo en el que se despliega” (Foucault, 2010: 16). El cine de autor prefiere entender la escritura con la vocación trascendental que tanto criticó Foucault al unirla a lo religioso, en ese intento de que en ella yazca algo de aquel que la ha proferido, esa instancia humana particular que coadyuva a fortalecer las imágenes en torno al autor.

Así, la presencia *in absentia* del sentido de lo autoral que pondera Bazin es lo que se disuelve en el aire de la modernidad fílmica.

Por último, vale la pena señalar que estas intuiciones germinales de Bazin lo ubican en una posición mucho más libertaria respecto de lo autoral que la construida por los briosos cahieristas. Señalamos que, para el crítico, el cine tiene una vocación total de intervención en el mundo. A la vez, el espectador debe ser incluido en ese proceso. Proceso que porta sobre sí la adecuación del medio cinematográfico a una adherencia cada vez mayor a la realidad. Este compendio –insistimos, balbuceante, germinal, tartamudo– que construye el pensamiento baziniano es definitivamente más actual que las propuestas de toda su progenie crítica. En primer lugar, porque su base es la conciencia del

medio⁵⁰. En segundo término porque también en él yace una vocación coparticipativa –hoy diríamos *colaborativa*–, para la que todos los participantes en este intercambio se ubican en relación de paridad. Casi sin querer, Bazin es, por ende, hasta un germen tartamudo del futuro universo digital. O –¿por qué no?– un sujeto en red.

3.11. *El seductor*⁵¹. El autor como puesta en escena

Aquello que en Bazin es germen y motivo de duda casi desde su mismo nacimiento, será evacuado en la cristalización de la noción de *autor* que sobreviene a partir de la década de 1950.

Debe quedar claro que, en definitiva, hablar de “antes y después del advenimiento de un autor” es proponer lisa y llanamente una genealogía articulada sobre la base de un relato que crea su propia verosimilitud: el relato sobre la modernidad. En ese sentido, la propuesta cahierista elabora un objeto llamado *autor*, que se soporta en una escritura. Una escritura que, a su vez, funda una contemporización de la necesidad de ella misma para que el tiempo de la historia del cine siga hacia delante. Y sin cortapisas. Si el relato que busca canonizar el hoy se yergue incólume, casi irrespetuoso, es porque también beatificó un antes clásico.

Así, para poder definirse, el cahierismo primero caracteriza el cine clásico, lo coloca en una tradición, le otorga temas y argumentos, le prescribe una lógica visual narrativa. En otras palabras, lo ubica en un canon: le otorga entidad mediante la legitimación de un corpus de películas en detrimento de otras, siguiendo, básicamente, el método de articulación del canon propio de las

⁵⁰ Bazin es claro al posicionarse respecto de la condición del aparato cinematográfico, la función del dispositivo y cómo la luz imprime sobre el celuloide. Siempre existe en este crítico una reflexión sobre el soporte y sus consecuencias tanto para el propio medio cinematográfico como para la situación de percepción por parte de los espectadores. Uno de los pilares de su construcción del realismo es esta reflexión. El crítico no juzga el soporte, lo piensa en la relación autor-obra-lector. Esa ausencia de juicio detractor sobre el avance tecnológico es incluso una posición mucho más plástica y contemporánea.

⁵¹ *El seductor* (1950, Luis Bayón Herrera).

obras de arte de la cultura occidental, con especial atención en el modelo literario. Y, si existe mención a otros cines clásicos de otras culturas (orientales, por ejemplo), es en relación con y a partir de una posición hegemónica del canon cinematográfico occidental.

Sabemos que todo canon es una cuestión relativista y que implica un posicionamiento a través del cual hay que sostener por qué una obra debe formar parte de él, qué rasgos la definen, cómo se inscribe en una tradición, qué la hace imprescindible... Todas, cuestiones que, trasladadas al campo cinematográfico, permiten ver de qué modo el canon que en sí mismo es *Cahiers du cinéma* ha instituido la deriva de la formulación respecto del “buen cine” y su razón estética.

3.11.1. *Un elefante color ilusión*⁵². *Cahiers* como ficción

En este sentido, puede leerse la condensación de la producción del primer ciclo cahierista –básicamente nos referimos a los escritos que van desde el inicio de la revista hasta fines de la década de 1960– como un gran relato de ficción que elabora un objeto –el autor– que “desempeña un papel dramático, es de pies a cabeza un actor en la medida en que desbarata cualquier simple funcionalidad” (Baudrillard, 2002: 16).

Y, si bien es cierto, al decir de Annalisa Mirizio, que “para presentar la modernidad cinematográfica se suele partir [...] del momento en el cual el cine adquiere *conciencia lingüística* y empieza a pensarse como lenguaje” (2014: 66), no es menos cierto que esa conciencia lingüística será inseparable del autor y que puede verse como una modalidad más de la puesta en escena de dicha categoría. Esta condición dramática del autor se vehiculiza en escritura, se hace puesta en escena.

⁵² *Un elefante color ilusión* (1970, Derlis M. Beccaglia).

Además, según Mirizio, la modernidad fílmica enseña al espectador un nuevo tipo de representación, un nuevo canon en torno a “la” realidad cinematográfica.

En efecto, este privilegio de la enunciación sobre el enunciado, para decirlo con la oposición de Émile Benveniste, conlleva en términos críticos la sustitución de la noción clásica de representación por la de *escritura cinematográfica* que coincide en parte con la puesta en escena y que permite nombrar a la vez la dimensión subjetiva de la mirada, la responsabilidad del autor con respecto a la enunciación y el carácter expresivo de la representación (Mirizio, 2014: 70).

Ahora bien, ¿la puesta en escena no es acaso escritura? Y ¿“la dimensión subjetiva de la mirada” no se trasunta en escritura? Si bien no superponen escritura cinematográfica y puesta en escena, las palabras de Mirizio adscriben a ese solapamiento total.

Es preciso detenerse sobre esta noción de *escritura* porque constituye una de las principales reivindicaciones de la modernidad frente a las convenciones que la industria había impuesto al cine clásico. Como es sabido, la *política de los autores* defendida desde las filas de la modernidad fue ante todo esto: la celebración de una escritura particular que mostraba una línea de fuga en el sistema, una línea de fuga encarnada por el autor quien revelaba, con su creación, con su sello personal, en fin, con su escritura, que incluso en el cine de los *studios* el sistema «no está cerrado, respira, tiene una historia» (Mirizio, 2014: 70).

¿Qué es “una línea de fuga encarnada por el autor”? En el uso metafórico yace el llamamiento al estilo. Mirizio rastrea la función autoral desde el texto señero de Alexandre Astruc, “Nacimiento de una nueva vanguardia: *la caméra-stylo*”⁵³, publicado en la revista *L'écran français* en 1948 y bandera-manifiesto de la

⁵³ Dice Astruc: “Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *caméra-stylo*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito”. Nos interesa la idea de *sutilidad* en Astruc, esa disposición delgada o tenue, como un velo, que a través de sus rasgos da pistas respecto de quien los dibuja.

pléyade cahierista. Al mismo tiempo, es clara al analizar la separación entre la escritura propuesta por Astruc y la enarbolada por Bazin: “la escritura es, en el caso del cine, un conjunto de posibilidades expresivas (Astruc) y un modo del dispositivo de relacionarse con la realidad (Bazin)” (2014: 76).

3.11.2. *Yo, la peor de todas*⁵⁴. Digesto sobre el egotismo cahierista

Si comparamos ambas posiciones, salta a la vista la diferencia sustancial entre ellas. En Astruc, la escritura autoral es centrípeta: construye un mundo vuelto sobre sí mismo, en el que es plausible encontrar los rasgos de un individuo, de un artista creador, por encima de todo.

En Bazin, en cambio, la escritura autoral es centrífuga: se derrama hacia el exterior y utiliza a la *persona* –en el sentido antiindividualista de Mounier– como mediación estética de intervención en la realidad.

En cierta medida, la escritura hecha estilo, reconvertida en presencia autoral, es ella misma una puesta en escena del espectáculo que en sí mismo es el autor. La reflexión de Mirizio nos permite, a partir de esta diferencia básica entre Astruc y Bazin, pensar cómo la política de los autores adhiere más a la visión de Astruc que al eje libertario o de modificación del mundo que era preocupación baziniana. De aquí, quizás, la progresiva conciencia separatista de Bazin respecto de la política de los autores. Y sus señalamientos, en definitiva, puntean lo individual, estentóreo y egolátrico que yace en las exclamaciones y reclamos de sus discípulos.

Reside, entonces, una noción *egotista* de la autoría en la propuesta cahierista, más ligada (en su base) al modelo de Astruc que al de Bazin. El término *egotismo* goza de una marcada visibilidad en las letras francesas –sobre todo a partir de las revisiones de *Recuerdos de egotismo*, esa memoria autorreferencial amorosa derivada de la pluma de Henri-Marie Beyle, más

⁵⁴ *Yo, la peor de todas* (1990, María Luisa Bemberg).

conocido como Stendhal (1783-1842)–, aunque la proveniencia del término se registra en Inglaterra:

Informa el séptimo volumen del *Trésor de la Langue Française* (dirigido por Paul Imbs) que la palabra *égotisme* se registra ya en 1726 en *Le Spectateur ou Le Socrate moderne* y que proviene del inglés, concretamente de *The Spectator* de Addison (1714). El vocablo, que suele asociarse fácilmente con Stendhal, no es invento suyo. George Sand volverá a recordar su proveniencia. No obstante, el ejercicio egotista tiene su propio cuño, especialmente en cuanto se deslinda del egoísmo, el amor propio de cada sujeto. Egotizar es referirse a sí mismo, analizarse a sí mismo, no necesariamente amarse (Matamoro, 2005: 93)⁵⁵.

Referirse a sí mismo, analizarse a sí mismo... A pesar de que Astruc considera que el cine puede plasmar la realidad y que su lenguaje, en definitiva, debe dar cuenta de ello (Astruc, 1948)⁵⁶, la fuerte asección respecto del rol del autor/realizador es importante dado que manifiesta, a fin de cuentas, la supremacía de un yo egotista por encima de la realidad misma. O, dicho de otra manera, un egotismo cinematográfico que en sí mismo ya es espectáculo. Lo cual promueve, al mismo tiempo, tanto la unificación potente del modelo autoral “realizador/creador” como la necesidad de construir un sujeto que quepa en tal modelo.

Acorde con el modelo stendhaliano, *Cahiers* –ahora ligado, definitivamente, a la propuesta de Astruc– es una ficción que enarbola, en su interior, al autor. Y el

⁵⁵ Blas Matamoro (2005: 93-103) se dedica a pormenorizar el egotismo en Stendhal, por eso lo aleja de la definición más cáustica surgida en la publicación periódica inglesa *The Spectator*, creada por John Addison y Richard Steele, nacida en 1711. En el diccionario inglés *Merriam-Webster* la definición de *egotism* es clara: “1a: *excessive use of the first person singular personal pronoun*. 1b: *the practice of talking about oneself too much*. 2: *an exaggerated sense of self-importance*”. La definición inglesa toma como base el sustrato de *The Spectator*, donde el término, más ligado al engreimiento o la vanidad, se basaba en la crítica a escritores de poca monta con veleidades de artistas preclaros. La deriva en clave stendhaliana apunta a una exégesis de la propia emotividad escritural y expresiva.

⁵⁶ “*Le cinéma d’aujourd’hui est capable de rendre compte de n’importe quel ordre de réalité. Ce qui nous intéresse au cinéma aujourd’hui, c’est la création de ce langage*”, proclama Astruc, para después homologar los conceptos de *escritura* y de *puesta en escena*. En su argumentación subyace, empero, una fuerte adscripción a una lógica literaria más que cinematográfica.

autor se convierte, entonces, en un personaje de ficción. “Verdad solo tienen los personajes de ficción” (Matamoro, 2005: 94); hecho el autor, hecha la trampa. Embozado en la ficción corporativa de la revista, el autor puede erigirse y debatirse, en una condición egotista de su propia *performance*.

Pero hay más. Matamoro señala cómo dirigirse al ego implica la existencia de alguien que dice “yo”, solo que, en el caso de Stendhal, ese “yo” puede ser rellenado por heterónimos, no solo de nombre sino también idiomáticos. Lo cual tolera la conformación de la identidad también como *performance*, por cuanto se actúa en función de la ficción narrada. En este sentido, “el ‘Yo’ se sustituye en ocasiones por el ‘Nosotros’” (Matamoro, 2005: 93). Acá el autor separa Ego e Id, con una clara revisión de los presupuestos freudianos, y señala claramente la imposibilidad de acceso al Ego. Este punto es clave para entender el egotismo: “el punto de partida del egotismo estaría en lo inabordable del Ego para el Yo” (Matamoro, 2005: 94); de ahí la posibilidad analítica del egotismo. Entre la tensión y la torsión, el egotismo coloca un pie sobre el estertor romántico y el otro, sobre la vocación autorreflexiva; no por nada Stendhal es considerado el primero de los escritores realistas *avant la lettre* ⁵⁷.

Esta vocación analítica se transforma en método de escritura:

Lo importante de esta errancia del narrador en torno de la inexistencia del Ego es el método de escritura que alimenta y del cual se alimenta, uno de los contados y nítidos rasgos de romanticismo de Stendhal: llegar a tener un plan, no establecerlo de antemano. Escribir no es desplegar la escritura sino ponerle límites: tachar y borrar (Matamoro, 2005: 94).

⁵⁷ Aun así, los resabios del romanticismo pueden rastrearse –o, si se quiere, aparecen desplazados– en el desarrollo psicológico de sus personajes, sobre todo Julien Sorel en *Rojo y negro* (1830) y Fabrizio del Dongo en *La cartuja de Parma* (1839).

La errancia del narrador, esa intencionalidad que fuga hacia lo otro, se convierte así en proceso: el límite del tachar y borrar es en realidad una demarcación para todo plan establecido, para toda posición cerrada.

Podemos desplazar esta estrategia egotista narrativa a la poética de la *caméra-stylo*, en la medida en que establece, por un lado, una continuidad de escritura entre el sujeto y la obra (el sujeto ya es también condición de escritura); y, por el otro, consolida un límite fuerte frente a toda estructura cerrada: el guión de hierro (un plan establecido de antemano) es uno de los puntos fuertes que atacará la pluma de Astruc.

De todos modos, se trata siempre de un proceso que convoca al film en el film y en relación con su propia razón de ser. Insistimos en esta condición centrípeta de la política de los autores, basada en la herencia de Astruc. En primer lugar, porque es consecuente con la tradición de crítica literaria francesa. En segundo término, porque, en su postulación sobre la creación autoral, es el inicio de una solidificación sobre el autor cuyas consecuencias estallarán muchos años después, sobre los albores del siglo XXI.

Para este momento, el síndrome egotista en el modelo autoral cinematográfico gestado desde la política de los autores sirve para reforzar cuánto de puesta en escena de sí mismo posee el autor dentro de este modelo.

3.11.3. ¡Arriba el telón!⁵⁸ La puesta en escena está lista

Si la puesta en escena debe su prosapia al espectáculo teatral y si –en lo específicamente cinematográfico– responde a los elementos compositivos que se encuentran dentro de un encuadre (Carmona, 1991: 127), podemos apropiarnos de lo que de espectáculo y de representación posee en sí el concepto de *autor*.

⁵⁸ *¡Arriba el telón! / El patio de la morocha* (1950, Manuel Romero).

Como espectáculo, es la manifestación sin fin del cuerpo con que lo ha investido el discurso de la crítica cinematográfica (y aquí vale tanto la periodística como las publicaciones especializadas y –sobre todo– los estudios académicos). Como elemento compositivo, revisemos primero lo que implica un encuadre. Básicamente, además de ser este un marco de contención o de remitir a algún tipo de espacio delimitado, el encuadre define el modo en que se ubica a los sujetos dentro de un esquema pautado con el fin de que participen en cualquier tipo de actividad⁵⁹. En lo particularmente cinematográfico, el encuadre

se presenta como los límites del campo, es decir, como la determinación de un sistema cerrado o relativamente cerrado, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen (Deleuze, 1983). El encuadre testimonia la puesta en relación entre un observador y los objetos figurativos que aparecen en la pantalla (Buscema, 1979), introduciendo la discontinuidad, la fragmentación y la posibilidad de recomponer el orden del espacio del “mundo natural” en un orden antinatural, sólo predicable del discurso fílmico (Bruno 1979) (Carmona, 1991: 99).

En este sentido, el autor queda en sí mismo convertido en puesta en escena, esto es, puesto en acción respecto de su lógica narrativa. Semejante al discurso fílmico (si se nos permite esta comparación), el autor es recompuesto a través de la mirada, de la interpretación de los observadores que lo miran actuar. Puesto que la puesta es acción, pues... el autor actúa. En un acto de desacato a la plástica de la unidad individual, el autor es un docudrama, es una

⁵⁹ Véase la definición de encuadre –en su primera acepción– que estipula la Real Academia Española de la Lengua (RAE):

encuadrar¹.

1. *tr.* Encerrar en un marco o cuadro.

2. *tr.* Encajar, ajustar algo dentro de otra cosa.

3. *tr.* Determinar los límites de algo, incluyéndolo en un esquema u organización.

4. *tr.* Distribuir a las personas conforme a un esquema de organización determinado, para que participen en una actividad política, militar, sindical, etc. U. t. c. prnl.

5. *tr.* Cinem. y TV. Delimitar apropiadamente una escena mediante el objetivo de una cámara.

Las acepciones van del encierro en un marco al objetivo de una cámara, pasando por la ubicación de personas dentro del espacio demarcado. Lo cual recuerda mucho la relación entre la cámara y el ojo, consecuentemente, la puesta en escena que se desarrolla en la pantalla.

frontera de la ficción (Maqua, 1992), asume la portación de su texto espectáculo en constante imbricación con lo que de realidad posee. Como una paradoja de las tensiones en el cine, el autor es el latido exhalante de la relación entre realidad y representación.

La puesta en escena del autor es, además, una puesta en escena dentro de una hegemonía de *gender*. La definición es clara: cine de autor. Trátese de hombres o mujeres, la pertenencia del autor se marca fuertemente en la heteronorma. Este aspecto es señalado en tanto en cuanto la mujer queda subsumida dentro de la denominación. Aún más, si repasamos la construcción del concepto de *autor* en el campo cinematográfico y modelado por la presencia fuerte de los *Cahiers*, hasta es notable que a lo largo de su historia, por ejemplo, jamás la jefatura de redacción de la revista fuera ocupada por mujer alguna⁶⁰.

No es lo mismo la autoría que el autor. El autor es una noción corporal; es un cuerpo de significaciones condensadas a través de años de historizaciones y revisiones desde su fuerte legitimación en los años cincuenta. Y ya ha sido dicho que no existe cuerpo anterior a su marcación simbólica (Butler, 2002). Existe, si desplazamos la fórmula al derrotero de la puesta en escena del cuerpo autoral, una iteratividad, una *performance* del individuo autor. Un criterio de ratificación que, como un rito, construye la existencia (Butler, 2006). Esa *performance* del autor, esa corporalidad, se anuda, además, en una construcción abroquelada, en un “deber ser” que excede lo que la escritura autoral debía propiciar según el mismo canon cahierista: la libertad de la

⁶⁰ Si bien este no es un trabajo en relación con problemas de *gender*, no dejamos de observar de qué modo la configuración de la política de los autores, ceñida a la influencia que sobre este asunto ha tenido la presencia de la revista francesa, no hace sino corroborar la matriz de la heteronorma también en esta publicación. A lo largo de su historia, *Cahiers du cinéma* ha tenido solo jefes de redacción hombres (André Bazin; Éric Rohmer; Jacques Rivette; Jean Narboni; Jean-Louis Comolli; Serge Daney; Serge Toubiana; Thierry Jousse; Antoine de Baecque; Charles Tesson; Jean-Marc Lalanne; Emmanuel Burdeau y Jean-Michel Frodon; Stéphane Delorme y Jean-Philippe Tessé) y, en los equipos de colaboradores, la presencia femenina alcanza apenas el diez por ciento, incluidas críticas, actrices y directoras. En este sentido, cabe preguntarse tanto por la homogenización genérica de la crítica cinematográfica como sobre los modos en que dicha hegemonización sigue sosteniendo políticas ancladas en la heteronorma.

mirada en diálogo con la libertad del encuadre insurrecto, ajeno a toda narrativa domeñada.

En este sentido es interesante cómo el autor en cuanto puesta en escena de sí mismo entra en franca contradicción con la lógica propuesta por el desiderátum del autor en el cine moderno. Mientras que el primero queda constreñido a una representación cerrada sobre sí misma, la política del autor propugna una libertad compositiva que pretende incidir sobre el espectador, sacudirlo, modificarlo.

Al mismo tiempo, cuando el autor “actúa de autor”, remeda una versión descompuesta de la lógica del *happening*, esto es, una representación de una naturalidad de sí mismo *como si* no fuera estudiada, impostada. Ser un autor es un acontecer, un *happening* casi a la manera primera en que lo define Susan Sontag “un cruce entre exposición de arte y representación teatral” (2005: 340). Porque el autor en cuanto puesta en escena es arte expositivo: el arte de ser él mismo lo que se espera de un autor. Y es a la vez la representación de algo que pretende solidificarse en su manifestación como autor. Como si un halo de lo que postula la escritura autoral perviviera en quien dice firmarla. “Los *happenings* no tienen argumento, aunque sí una acción, o mejor aún, una serie de acciones y sucesos” (Sontag, 2005: 340). En otras palabras, un autor porta sobre sí una única acción: la de representarse como validador de una escritura.

Así, son “entendibles” la misantropía de Aki Kaurismäki, el desgano de Lisandro Alonso o el laconismo de Lucrecia Martel. Son justificaciones actitudinales del humor del cineasta finlandés, de la apatía del director de *Jauja* o de la distancia que caracteriza a la realizadora de *La ciénaga*: actitudes repetidas que determinan una lógica que “adopta una forma circular, iniciándose y concluyendo con el mismo acto o gesto” (Sontag, 2005: 344). Siempre el espectador espera lo mismo de los autores, la misma *mise-en-*

scène, la misma actitud de reconocer cada vez, en cada presentación, al rostro y al cuerpo que garantizan un cuerpo de escritura.

Así, el carácter instrumental que identifica la representación del autor de sí mismo es inversamente proporcional a la densidad de la función autor, esto es, de las posibilidades del texto.

De ahí que el espectador –cautivo absoluto de la *performance* autoral– soporte, muchas veces, desplantes o malos tratos de sus realizadores preferidos: anida incluso, en esto, hasta el gesto petulante del artista romántico, del incomprendido social o del creador que vive ajeno, en su torre de marfil.

Las recetas que Artaud ofrece en *El teatro y su doble* describen mejor que cualquier otra cosa lo que son los *happenings*. Artaud muestra la conexión entre tres rasgos típicos del *happening*: primero, su tratamiento suprapersonal o impersonal de las personas; segundo, su hincapié en el espectáculo y el sonido y su indiferencia respecto del mundo; tercero, su confesado propósito de agredir al público (Sontag, 2005: 352).

Para Sontag las personas (los artistas) son homologadas a objetos materiales en el *happening*; ¿qué es, si no, la objetivación del autor en cuanto pieza privilegiada del *acting*? Vuelto sobre sí, el autor es ajeno al mundo en la medida en que es consciente de su *hic et nunc* actoral. Y, en este sentido, el placer radica más en mostrarse al público que en interactuar con él. El autor como puesta en escena agrede al público, como en el *happening*: ¿acaso no pretende, con su hacer, sacudir la comodidad espectral?; ¿no es su obra la contundente evidencia de un llamamiento sobre el mundo o, al menos, sobre alguna cosa que el resto de los mortales no logra observar? Pues la primera señal de que la obra existe es el gesto autoral. Casi, podríamos aventurar, la firma. La agresión autoral es, entonces, una distancia con el espectador. El autor cinematográfico puede hablar con sus espectadores (por ejemplo, en mesas redondas, en festivales) pero siempre es en función del *acting*. Reside en esto la lógica del texto-estrella, de la estrella cinematográfica (Morin, 1964).

Esta garantía de la actuación autoral es un eslabón fuerte entre el autor y su público; por más que el vínculo sea lábil –en cuanto acto representacional– es insoslayablemente necesario para que el espectador acuerde con la obra de ese autor.

La vinculación del autor como puesta en escena y el espectador produce, asimismo, contradicciones y flujos de tensión en los mismos realizadores cinematográficos. Los grupos de discusión de directores y directoras cinematográficos que hemos organizado manifiestan, intrínsecamente, este cortocircuito a la hora de autodefinirse respecto de las características de la propia escritura fílmica en relación con sus propios roles como realizadores. Aún más, egresados todo ellos de escuelas de cine, poseen conciencia de la definición legitimada del concepto de *autor* que media en los libros y, sobre todo, de la cristalización de dicho concepto merced a la política de los autores; sin embargo, a la hora de pensarlo en relación con la propia escritura fílmica o con la propia inserción en el circuito artístico o cinematográfico, las oscilaciones y vacilaciones son constantes. Volveremos sobre esto en el apartado metodológico.

Mientras el autor funge de autor como representación frente al mundo, debe a la vez ser autor para los parámetros de la crítica especializada que ha construido el paradigma del autor. Lo que ocasiona un nuevo colapso visceral en la construcción del autor en la segunda década del siglo XXI. Un análisis de este contexto permite avanzar en el razonamiento.

El concepto, ahora sí, será aplicado al caso específico argentino. Nos interesa esclarecer de qué modo la naturalización o no de la autoría –o, si se quiere, las estrategias a través de las cuales la crítica especializada contribuye a este proceso– se manifiesta en el contexto argentino. Este paso es fundamental para analizar uno de los tres pilares fuertes que edifican al autor en el período que atañe a esta tesis, es decir, desde 1995 hasta la fecha.

Capítulo 4. La crítica y la construcción del autor

La crítica no palidece porque su voz no se distinga, muere exactamente porque no quiere distinguirse.

Luis Navarrete Cardero

4.1. Introducción

En este capítulo cuestionamos la escritura sobre cine, básicamente, la específica de revistas especializadas. En primera instancia nos preguntamos por la condición de la crítica de cine, a la que definimos como una escritura del exilio, ubicada en una zona ambigua en relación con otros modos canonizados de escritura, por ejemplo, la literatura o el ensayo. Luego, caracterizamos la formación de la crítica cinematográfica especializada en Argentina, la diferenciamos de la crítica periodística, vemos cómo se erige con fuerza en la década de 1960 y, al mismo tiempo, queda pegada a una lógica económica de la falta de valor.

Estas precisiones son necesarias para poder analizar la escritura crítica surgida durante la década de 1990. A partir de la cesura que significó en Argentina la dictadura militar (1976-1983), delineamos el campo yermo en el que quedó la cultura en general y el cine en particular, para así comprender desde qué coyuntura de época nace el nuevo modelo crítico. En este sentido, profundizamos sobre la revista especializada que hegemoniza todo el período, *El amante. Cine*, y establecemos sus características. Procedemos, entonces, a indagar de qué modo esta revista coadyuva a la construcción de una marca, *el nuevo cine argentino*, como producto necesario de validación de la crítica misma. Desde esta perspectiva, definimos este tipo de crítica como crítica borromeica, función de la relación estratégica que juega con otras dos instancias, las escuelas de cine y los festivales de cine, que arman un verdadero nudo gordiano de validaciones mutuas.

4.2. *De amor y de sombras*⁶¹. Escribir sobre cine

Quizás la cita con que comienza este capítulo sea un tanto desesperanzada. Sin embargo, consideramos que es un muy buen primer paso para desandar de qué modo una actividad ligada al pensamiento, a la atención considerada, a la creación y a la producción ha caído en descrédito o, al menos, se ha pauperizado; pero al mismo tiempo sigue en la construcción impertérrita de lecturas varias. Hablamos de la crítica de cine.

Decimos *pauperización de la crítica cinematográfica* pero a la vez señalamos un conato insospechado de consolidación y resistencia. Este aspecto que ahora esbozamos es importante: la mutabilidad de los espacios donde se da a conocer el trabajo del crítico de cine, la legitimación de esos espacios y las condiciones de escritura no son los mismos que los considerados, dentro de la tradición de los estudios sobre cine, como los más convencionales o esperables. Todo ha cambiado.

Le cabe al crítico de cine una tarea ímproba de corto alcance, la de la interpretación de un arte que a la vez es espectáculo; la de elaborar un discurso persuasivo sobre un soporte efímero (en términos de visibilidad en el circuito de exhibición de películas, pero también de sostenibilidad en cuanto aparato crítico) con vistas a lograr cierto tipo de legitimación.

Este trabajo no versa, en sentido estricto, sobre la crítica cinematográfica. Sin embargo, su presencia es fundamental para entender de qué modo, al erigirse, la crítica cinematográfica construye –para el caso que nos atañe– una visión y una posición respecto de la autoría cinematográfica. Y qué es lo que logra con esto. Para ello, acotaremos la crítica de cine al terreno de los “ensayos críticos” (Bordwell, 1995: 38), comúnmente nominados *publicaciones especializadas* o *revistas de cine* y que son el sitio privilegiado de reflexión y consulta para los

⁶¹ *De amor y de sombras* (1995, Betty Kaplan).

amantes del cine⁶². Los ejes planteados a lo largo de estas páginas se abocan principalmente al caso de la crítica cinematográfica en Argentina. Y es a partir de ella como analizamos una cuestión de alcance general. No queremos con esto plantear una relación reduccionista *pars pro toto*; pero sí señalar nuestra intuición de que aquello que vemos en el contexto argentino es sintomático de un problema de la crítica de cine general.

La crítica de cine es un modo de escritura. Escribir es un hecho transformador, una experiencia tras la cual quien escribe no puede quedar indemne. Así lo recuerda Foucault cuando piensa el oficio de escribir: “Cuando escribo, lo hago, por sobre todas las cosas, para cambiarme a mí mismo y no pensar lo mismo que antes” (2003: 9). Cabe preguntarse entonces si la crítica de cine cambia en función de su propia experiencia de vida, de sus propios derroteros escriturales. O si, en un acto de abandono de sí, deja de escribir para desaparecer como autor⁶³ y privilegia la autocomplacencia. En el prólogo de *La cena de los notables. Sobre lectura y crítica*, Constantino Bértolo parece hacerse cargo, sin nombrarlo, del presupuesto foucaultiano: “Cabe pensar que la escritura nació ligada al poder aunque nos guste pensar que fue creada para dar honra, voz y cobijo a la memoria” (Bértolo, 2008: 11). Escritura y poder, un binomio indisoluble que parece tener una injerencia capital sobre aquello a lo que se aplica. Y que en el caso de la crítica (cualquier tipo de crítica) intensifica la estrategia de poder en la medida en que se supone que el crítico justifica, posiciona o legitima el objeto al que se aproxima. Tal es el bastidor histórico sobre el que se yergue también la crítica de cine.

No obstante, hemos empezado este capítulo señalando que la crítica está depreciada. O que ha cambiado. O ambas cosas. En este sentido, postulamos recorridos para acercarnos a este problema.

⁶² Dejamos a un lado conscientemente los otros dos tipos de publicaciones, tal como las cataloga David Bordwell (1995), a saber, la crítica periodística y la crítica académica. Para los fines específicos de esta tesis, nos hemos acotado al modelo de publicaciones especializadas dado que el análisis de la crítica periodística de cine implica otro universo de configuración y otra función dentro del imaginario social. Las relaciones con la crítica académica son revisadas someramente más adelante, siempre en relación con el objeto principal de la tesis.

⁶³ Sobre la diferencia entre el autor y la función autor, véase el capítulo 3.

4.3. *Nos fuimos*⁶⁴. La crítica de cine como exilio

El crítico de cine es un escritor, esto es cierto. Ser un escritor implica una posición dentro del campo cultural. Y una ubicación dentro de una tradición de la escritura crítica, lo cual ya es importante y excesivo, habida cuenta de los regueros de tinta volcados a lo largo de la historia de la profesionalización de la escritura y de los críticos literarios. La crítica literaria aparece como la base obligada de la crítica fílmica (Krieger, 1992), a la vez que ella misma es deudora de un campo más general, el de la crítica de arte (Guasch, 2003).

Es difícil, por ende, que el crítico de cine pueda desprenderse de esta tradición estética. No nos interesa plantear una exégesis de la escritura *per se* dentro del campo de la crítica de cine, sino señalar que directa o indirectamente el peso de la “buena escritura” anida en la base de este trabajo. Incluso a la hora de dialogar sobre el lugar de la crítica en relación con esta investigación, el anclaje con la raíz escritural aparecía como sustrato de la práctica profesional. En la entrevista en profundidad que le realizamos, el crítico de cine Quintín fue categórico al respecto: “el crítico es un escritor: su eficacia o su calidad está dada por su calidad de escritura”.

El escritor de crítica de cine es un escritor exiliado. No pertenece al territorio único de la especificidad fílmica. Opera en la labilidad de lo simplemente cinematográfico, en lo contextual. O casi. Tampoco pertenece al espacio mimado de la crítica literaria; su trabajo tiene una historia ligada a ella pero su objeto no goza de los beneficios de la literatura, entendida como una bella arte. Hasta la historia del cine ha estigmatizado el lugar que ocupa el crítico de cine, ¿o acaso no fue Truffaut quien señaló que en Francia las personas tienen dos oficios, el propio y el de crítico de cine? El laconismo irónico del director francés sintetiza el espacio estigmatizado de la profesión.

⁶⁴ *Nos fuimos* (2006, Gonzalo Santiso).

Itinerante, *border*, al crítico de cine le cabe o bien la resignación o bien la sumisión; pero parece que jamás le cupiera el ejercicio libertario de la transición. *Transición, innovación o metamorfosis* son términos ominosos para la crítica de cine. Al menos para la crítica que ha recorrido la historia del cine en los últimos sesenta y cinco años. En términos generales, más bien opta por el conformismo o la queja. Tomamos prestada una definición de Edward Said para pensarla en el contexto cinematográfico:

El nacionalismo es la afirmación de pertenencia en un lugar y a un lugar, un pueblo y un legado. Afirma el hogar creado por una comunidad de lengua, cultura y costumbres; y, al hacerlo, elude el exilio, lucha para impedir sus estragos. De hecho, la interacción entre nacionalismo y exilio es como la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel, según la cual los contrarios se informan y se constituyen mutuamente (Said, 2005: 182-183).

El espacio, el pueblo, la nación atravesada por una lengua, una cultura y unas costumbres, es, claro está, la nación cinematográfica (las películas, los géneros, las narrativas...), que rehúye el exilio, esto es, que es esquiva a la crítica⁶⁵. La crítica como exilio no posee carta de ciudadanía, pues de poseerla obligaría a una cesura dentro de la nación-cine, sería su espada de Damocles cotidiana. Y Damocles, lo sabemos, optó por la vida plebeya. Sin embargo, retomando la comparación, cine y crítica se alimentan mutuamente. La nación-cine atiende aquello que la crítica reclama; pero solo en tanto y en cuanto sirva para perpetuar la economía que la sostiene. La crítica, a su vez, necesita de la nación-cine. No solo es su objeto, también es la excusa que permite a la crítica horadar, cuando puede, sus márgenes.

A medio camino, la crítica de cine es un *border* dentro de la nación-cine, a la que desea pertenecer pero a la que debe cuestionar. El camino del crítico de

⁶⁵ La nación del cine privilegia lo que la sostiene y la potencia, la lógica de la industria, la carta de ciudadanía de quienes trabajan en ella (no a partir de ella). En este sentido, basta con pensar la fiesta global que significa, cada año, la entrega de los premios Oscar, quizás la instancia más alejada de la práctica de la reflexión crítica sobre el cine, pero mucho más pendiente de la continuidad de la industria, de la nación del cine.

cine se desbarranca al pretender no reconocer el espacio que le ha tocado conquistar: la frontera. La crítica de cine sería más plástica, más inteligente, incluso, si revisara la noción de *límite*, si resemantizara la libertad que da la frontera.

Una frontera es un estado de intermediación, una franja porosa (no necesariamente férrea y compacta), una zona de intercambio y de movilidad. Si la crítica de cine se percibiera asimismo como frontera, el respiro ganado oscilaría entre lo inmenso y lo acotado, lo pluriforme y a la vez específico. Podría adaptarse sin moverse de y en su especificidad liminar. Comprendería los distintos tipos de sujetos/textos que circulan en la nación-cine e intentaría dialogar con ellos. Tal vez no existiría problema con la especificidad del medio (lo digital, los nuevos soportes, los nuevos argumentos, el cine expandido). Sobre todo, poseería la humildad suficiente para tratar de colocarse en los zapatos de la nación-cine, para ver cómo el cine ve el mundo, lo configura, lo construye; y, si puede, en definitiva, decir algo nuevo en torno a él.

El acercamiento a la crítica de cine como exilio surge de la revisión del estado de la crítica de cine en Argentina en los últimos veinticinco años. Las siguientes páginas intentan describir este proceso –ligado a la formación del aparato crítico en la historia del cine argentino– para plantear de qué modo los críticos han diseñado e influido en el desarrollo del cine argentino de los actuales años. Del mismo modo, se señalarán los hechos que cimientan la mutua información de los contrarios, como dice Said.

En otras palabras, de qué manera la nación-cine y los habitantes del exilio tejen una cualificación mutua que sostiene tanto la precariedad crítica como el paulatino desguace de las nuevas narrativas fílmicas y cómo su centro neurálgico está ocupado por la figura que les da mutua entidad y sustento, el autor.

4.4. *Noches sin lunas ni soles*⁶⁶. Escribir sobre cine en Argentina

El presente apartado tiene como finalidad indagar, a partir de un recorrido histórico, cómo se configura la crítica de cine en Argentina, básicamente con el propósito de comprender la génesis de la depreciación del aparato crítico en el país.

4.4.1. *Así o de otra manera*⁶⁷. Apuntes sobre la diversificación de la crítica de cine. Los comienzos

Casi desde los comienzos del cine en Argentina, la crítica de espectáculos, en especial los periódicos, registraron la fuerza y la pregnancia del nuevo medio audiovisual. Las publicaciones especializadas surgen a mediados de la década de 1910 y se centran en el sistema de producción de cine internacional: *La película*, *Imparcial film*, *Cine revista*, *Cinema chat* o *Excelsior* son nombres que delimitan un campo muy preciso, donde prima revisar informativamente los avances del nuevo medio, sus características o la vida de las estrellas cinematográficas incipientes. El nuevo medio de comunicación es básicamente una intriga por develar.

La escritura sobre cine se divide entre las páginas de los periódicos y las revistas de divulgación. Esta última tipología cobrará mayor vuelo con la consolidación del sistema industrial durante la década de 1930. Algunos de los rasgos que caracterizan a este tipo de propuestas escriturales aparecen señalados por Valeria Ré y Marina Moguillansky:

Mientras se consolida la industrialización definitiva del cine, emerge un importante volumen de publicaciones preocupadas sobre todo por la difusión del *star system* y la construcción de la industria cinematográfica local. El espectro de publicaciones comienza a ampliarse y a diversificarse; algunas de ellas, como *Radiolandia*, *Astros*, *Sintonía* y *Sideral*, estuvieron principalmente

⁶⁶ *Noches sin lunas ni soles* (1984, José A. Martínez Suárez).

⁶⁷ *Así o de otra manera* (1964, David José Kohon)

centradas en la vida de las estrellas, en una expresión del mencionado *star system*. Aparecieron otras con una mirada más política sobre el cine, algunas contestatarias y otras claramente vinculadas al peronismo como el periódico *Cine Productor*, o las revistas *Mundo Radial* y *Cine Argentino* (2006: 2).

La aparición de *El heraldo del cinematografista* en 1931 es un mojón para rescatar⁶⁸. Con un formato que mezcla la diagramación del periódico y la lógica de la revista, este medio reúne toda la información en torno a los circuitos de producción, distribución y exhibición fílmica en el país, noticias del exterior y las críticas de los estrenos nacionales e internacionales. Compendio de revista dedicada a la industria, mediación crítica y algo de cotilleo sobre el medio, constituye la *rara avis* del período y está pensada más para la gente del medio cinematográfico o los muy amantes del séptimo arte. *El heraldo* continúa hasta 1988 y se establece como “la publicación que mantuvo mayor vigencia y popularidad”, cuya intención es “‘pensar un servicio de crítica, formación y análisis, libre de la influencia del aviso cinematográfico’ para su público, con el fin de guiarlo en la decisión sobre las películas por incluir en las distintas salas del país” (Maranghelo en España, 2000, vol. II: 554). En Argentina no existe, a la fecha, un estudio pormenorizado de esta publicación, que consideramos sintomática del período⁶⁹. La mezcla de registros la caracteriza y le da su entidad: esta alternancia de modos de escritura permite testear las variables que se mueven respecto de lo que es el cine y cómo tratarlo en la prensa gráfica. Es más, las críticas *per se* están planteadas casi como un modelo y se organizan en cuatro partes bien determinadas: la valoración (por puntaje), el argumento (reseña), el cuerpo interpretativo de la crítica y una indicación para el espectador.

⁶⁸ La revista es fruto de los esfuerzos de Israel Chas de Cruz (1904-1968), periodista de cine, y Miguel Paulino Tato, quien inmediatamente deja el proyecto. Chas de Cruz (así firmaba y así era popularmente conocido) se vincula muy tempranamente con el cine, a través de su relación con Federico Valle, pionero del cine en Argentina. Cruz es famoso por su programa radial *Diario del cine*, por haber creado el mítico *Heraldo*, por haber diseñado y forjado la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina y por haber impulsado y ser miembro fundador de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. En este sentido, es el periodista de espectáculos más renombrado del período.

⁶⁹ Decimos *sintomática* porque aún lo propio de la crítica (en un intermedio entre la crítica periodística y la especializada), lo del periodismo de divulgación y hasta ramalazos de información que pueden confundirse con noticias del corazón.

Ré y Moguillansky unifican la incipiente diversidad de la crítica durante los años treinta y cuarenta para saltar a un tercer período de formación de la crítica ligado a la denominada *generación del sesenta*, esto es, la apropiación de la modernidad fílmica en clave argentina. Apenas marcan que son la modernidad (y su concomitante corolario, el cine de autor) y la expansión cultural de período las responsables de este reflejo en la crítica de cine, sin señalar otra caracterización. El interés de las investigadoras es centrarse en los modos de la articulación de la crítica a partir de la década de 1990; por ende, los hitos señalados forman parte de una simple enumeración⁷⁰.

Es notable, empero, cómo amalgaman situaciones contextuales básicamente diferentes: el cine antes y después de la aparición del peronismo. Las publicaciones iniciales sobre cine se abocan a lo propio de la industria cinematográfica, lo cual es entendible habida cuenta del contexto de época. Sería infructuoso, por tanto, reclamarles algún tipo de compromiso político al respecto. El salto que ambas autoras colocan en su enumeración (por más que se trate de un acápite introductorio) –“aparecieron otras con una mirada más política sobre el cine, algunas contestatarias y otras claramente vinculadas al peronismo como el periódico *Cine Productor*, o las revistas *Mundo Radial* y *Cine Argentino*” (Ré y Moguillansky, 2006: 2)– deja a un lado un hecho importante a la hora de pensar el modo en que las publicaciones sobre cine se insertan en coyunturas socioculturales específicas: en sentido estricto, las revistas se “politizan” o adhieren a ciertos posicionamientos respecto de lo político en un diverso espectro, cuando el Estado se ocupa de los medios masivos de comunicación. La politización o no de las publicaciones debiera ser tenida en cuenta ya que señala una variación fuerte respecto del rol del Estado y su lugar de acercamiento o no a las diversas modalidades de la industria

⁷⁰ La enumeración de Ré y Moguillansky se basa en un texto anterior compilado por Clara Kriger, *Páginas de cine*, donde se agrupan artículos sobre diversos periodistas y críticos del cine argentino. En este sentido, es notable cómo este texto de Ré y Moguillansky, que intenta cuestionar el campo de la crítica de cine durante los últimos años, parte de una base que no cuestiona: una taxonomía inicial a la que se otorga validez sin problematizarla. Por otra parte, *Páginas de cine* adscribe a una lógica más acumulativa que crítica, lo cual, desde su propia organización, demandaría una revisión criteriosa.

cultural y sus concomitantes espacios de crítica y/o reflexión. Por otra parte, la franja que va desde mediados de la década de 1940 hasta fines de la de 1950 es rica en los entreteneros que marcan las relaciones entre la industria del espectáculo y las políticas de Estado. Las consecuencias de este proceso indudablemente, llegarán pocos años después⁷¹. Por último, más allá de la impronta que significó el peronismo en el país, esa franja temporal también implica la relación de la crítica con otras coyunturas de época que afectan la práctica de escritura: nos referimos básicamente a la incidencia, en el plan económico, de la Segunda Guerra Mundial a escala global.

En estos primeros tiempos, además de la aparición de las revistas de divulgación, el periodismo sobre cine se profesionaliza. Dentro del abanico de corresponsales en medios gráficos destacan los nombres de Raimundo Calcagno (1906-1982) y Andrés José Rolando Fustiñana (1915-1999), referentes indudables del periodismo cinematográfico de cine. Raimundo Calcagno, alias Calki, desde las páginas del matutino *El mundo*, sostiene al cine nacional a la vez que, en lo formal, propone el alejamiento de toda pretensión intelectual. Fustiñana, popularmente conocido como Roland, desde las páginas del diario *Crítica*, ya en 1936, es un observador apasionado y riguroso del cine, que alterna entre el periodismo cinematográfico y su paso por la universidad. Para el historiador Fernando Peña ellos son los “padres de la crítica cinematográfica como saber especializado y profesional” (2003: 329)

Detengámonos en esta definición. Especializados, claro está, por cuanto ambos entendían la lógica del medio para el cual escribían. Ambos son conscientes del oficio del periodista⁷². Pueden comprender la especificidad del

⁷¹ La ligereza en el tono con que las autoras llegan a la década de 1960 es, en este sentido, flagrante. Sobre todo, si se tiene en cuenta que justamente a partir del hecho que significa la relación del Estado con el mundo cinematográfico se esboza (en este mojón inicial que significa el peronismo y su relación con la industria cultural) la línea de separación y mutuos cuestionamientos en torno a lo político en el cine. Aún más, la creación del Instituto Nacional de Cine, en 1957, definirá claramente los nuevos modos de producción de la cinematografía local.

⁷² Además de en *El mundo*, Calki escribe en otros medios gráficos muy populares: las revistas *El hogar*, *Mundo argentino*, *Patoruzú* (bajo el seudónimo “Dos pesos”) y *Rico Tipo*. Durante la década de 1960, lo hará para las revistas *Platea* y *Cine 64-65*. También fue adaptador y

periodismo gráfico, la lógica del espacio y la diagramación de la página, a la vez que diferenciar qué tipo de escritura se necesita cuando de revistas se trata. Ambos, sensibles y apasionados, representan la búsqueda inicial de un lenguaje preciso, acorde con el medio en que escriben, que sustente la pasión del cinéfilo. Y entendemos, en este sentido, el término *cinéfilo* en su significado más básico, ‘amante del cine’, concepción que cambiará, en sentido estricto, durante la década de 1960 (De Baecque, 2003).

Este amor al cine también da cuenta de otra forma de especialización: la de manejar competencias propias del lenguaje cinematográfico. Tanto Calki como Roland, con sus diferentes estilos, alejan a la crítica cinematográfica de la contaminación con el periodismo de corte literario. “Crítico original, elegante y sensible, lo ayudó su notable capacidad de síntesis y una fina ironía que lograba distanciarlo del material por tratar. Fue tal vez el primer cronista que no contó el argumento de una película y que reemplazó esa facilidad con fundamentos teóricos y estéticos”: así es Calki, según César Maranghello (en España, 2000, vol. II: 531). El mismo historiador describe a Roland: “Dueño de un estilo que mezcló desde muy pronto rigor, austeridad, y sutileza, en poco tiempo estaba consagrado como una de las dos figuras máximas de la crítica en nuestro país –el otro, sin dudas, Calki–” (en España, 2000, vol. II: 539). “Fundamentos teóricos y estéticos” (Calki) o “rigor” (Roland) son síntesis del proceso a través del cual ambos cronistas plantean, al menos incipientemente, lecturas referidas a la puesta en escena. Cabe destacar que estos hombres tienen como objetivo acercar el film al espectador, oficiar de mediadores para la

guionista cinematográfico. Todo su trabajo está signado por la conciencia de que el cine es un medio popular y masivo de entretenimiento.

Roland es quizás el que con su propia trayectoria marque el paso de la escritura periodística a la crítica especializada y, conjuntamente, al aula universitaria. Fundó la Cinemateca Argentina en 1949 y la presidió hasta su muerte, en 1990. En la década de 1940, colaboró con la revista *Antena*. Creó el periódico *Séptimo arte* (1948-1955) y fue uno de los más célebres periodistas radiales. Dio origen al cineclub *Gente de cine* (1942-1965). Fue cocreador del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y miembro de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Pero además impartió clases sobre historia del cine en la Universidad de La Plata (1955-1975), donde también dirigió el Departamento de Artes. Su maleabilidad le permitió desplazarse por los distintos niveles de análisis de películas con una fluidez notable. La vida profesional (la escritura) de Roland es en sí misma una praxis del medio para el cual escribe, analiza e interpreta.

comprensión de lo que el film propone frente a lo que el espectador espera. Podríamos aventurar que no existe aún la crítica como discurso vuelto sobre sí, además de sobre las películas. Estos primeros avances de escritura toman la crítica como mediación, como “vehículo para”, en vez de plantearse como un discurso autorreflexivo.

Un tercer modelo de escritura crítica lo edifica Ulyses Petit de Murat (1907-1983)⁷³, quien, a diferencia de Calki y Roland, es lisa y llanamente, “un hombre de letras”. Perteneciente a una clase acomodada, Ulyses Petit de Murat es poeta, novelista, dramaturgo, periodista, autor de letras de tango y el más prolífico guionista del cine argentino. La erudición de Petit de Murat es proverbial, aunque su sapiencia se esconde en una narrativa amena y casi coloquial que evidencia las dotes cuentísticas del escritor. Independientemente de su valía como crítico de cine y como guionista, el caso Petit de Murat es interesante de revisar. El otrora miembro del grupo literario Martín Fierro⁷⁴ es generalmente evitado en las menciones sobre la crítica de cine argentina. Su presencia en el periódico *Crítica* (Saítta, 2001) es clave para entender la visión del crítico formado en el cruce entre la literatura, el aprendizaje en estudios cinematográficos del exterior y la conciencia del papel de los medios masivos de comunicación. Pero, al mismo tiempo, esa intersección la elabora en el recorrido de una tradición nacional cinematográfica que revisa en relación con el desarrollo de otras cinematografías nacionales. Sin embargo, hay una resistencia a admitir a Petit de Murat en el panteón de los críticos más citados. Esta resistencia responde, básicamente, al rechazo por la cuna literaria del escritor y su pertenencia a una clase social acaudalada. No se trata de dinero,

⁷³ Una buena aunque acotada reseña biográfica sobre Petit de Murat puede encontrarse en Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Ulyses_Petit_de_Murat. De referencia obligada respecto de la amplia trayectoria de Petit de Murat es Huberman, Silvio (1979), *Hasta el alba con Ulyses Petit de Murat*, Buenos Aires, Corregidor.

⁷⁴ Martín Fierro fue un movimiento de vanguardia literaria de la segunda década del siglo XX, nucleado en torno a la revista homónima, fundada por Evar Méndez y José B. Cairola y difusora de la vertiente ultraísta en las letras. En ella, Petit de Murat hace sus primeras críticas pero sobre jazz. En Martín Fierro participaron Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Carlos Mastronardi y Roberto Arlt, entre otros. La revista, que funcionó entre 1924 y 1927, fue el escaparate de presentación de la renovación en la narrativa argentina y también hispanoamericana. En este aspecto, sirvió, por ejemplo, como trampolín para el español Ramón Gómez de la Serna.

sino de alcurnia. Este aparente dato de color encubre un tensión de base en la escritura sobre cine: los estudios literarios como tradición de la cual la crítica cinematográfica intenta desprenderse (Bordwell, 1995: 37-60). Al mismo tiempo, esa rémora de la literatura ofrece, paradójicamente, el piso de legitimación del que carece la nueva práctica de escritura. La paradoja de la relación de amor/odio entre la base literaria y la especificidad fílmica es una constante en la historia y desarrollo de la crítica cinematográfica. En el caso que nos atañe, el propio nombre da cuenta del tipo de crítico que es Petit de Murat: un Ulises de la escritura sobre cine que ha podido navegar sobre las aguas más diversas del océano fílmico. Tamaña desmesura ha sido a lo largo de los años sancionada mediante el silenciamiento de su nombre como crítico de cine a favor de su reconocimiento como escritor y guionista.

Más allá de estos nombres rescatados, cabalmente, los estudios específicamente analíticos que caracterizan a la crítica de cine argentina, en su variado espectro, desde los primeros años del cine hasta la década de 1960, insistimos, son escasos⁷⁵. En todo caso, lo que es reconocible es que existe un vacío de obras que expliquen –por ejemplo, en términos de una historia cultural (Burke, 2016)– el salto o desarrollo respecto de los temas de divulgación de principios de siglo XX a la crítica entendida como un dispositivo de mediación e interpretación del discurso fílmico, propia de los años sesenta.

4.4.2. *Con alma y vida*⁷⁶. Los felices años sesenta

Es cierto que la crítica cinematográfica se diversifica en este último período: el impulso de los vientos de la modernidad fílmica se intersecará con los apetitos y necesidades de la crítica local, ávida de validar los nuevos mundos ficcionales de la renovada cohorte de directores.

⁷⁵ Los hay de corte histórico. Para este particular puede verse: Broitman, Ana y Samela, Gabriela, “Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en Argentina” (en González y Rinesi, 1993, 201-214) y Kriger (2003). Consideramos que el mejor aporte historiográfico respecto de la conformación del aparato periodístico y crítico es responsabilidad de César Maranghello: “El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico” (en España, 2000, vol. II, 524-567).

⁷⁶ *Con alma y vida* (1970, David José Kohon).

No nos interesa hacer una historia de este ciclo, sino tratar de dilucidar qué rasgos caracterizan a la crítica imbuida del espíritu de la modernidad fílmica⁷⁷. Para ello tomaremos dos mojones fuertes de la representatividad de la escritura crítica durante los años sesenta.

La revista *Tiempo de cine* fue ejemplar en este período. Entre 1960 y 1968 el seguimiento de sus páginas permite entrever la lógica de intervención y correspondencia entre críticos nacionales e internacionales propia del período. Su primer número, en agosto de 1960, ofrece un mapa del estado de la cuestión: se establece como una revista mensual, fruto de los creadores del Cine Club Núcleo⁷⁸ y con un consejo directivo y un cuerpo crítico estable⁷⁹. La revista nuclea a adultos jóvenes, venidos de carreras universitarias (la mayoría las deja truncas), y a periodistas de fuste. La escritura *con* fundamento y *como* fundamento es un eje rector de la revista. *Con* fundamento: argumentar la razón de ser de cada película tratada. La argumentación, en este sentido, tiene dos vertientes. Por un lado, sostener una visión estética. Por el otro, lo estético se apoya en una fuerte defensa de la cinefilia, en desmedro de un posicionamiento único sobre teoría cinematográfica alguna: casi como un correlato de la impronta francesa, el amor por el cine lo arrasa todo. La pasión es casi una sintomatología de época, acorde con la desmesura afectiva que

⁷⁷ Sobre este particular remitimos, básicamente, a Goity, Elena "La modernidad y el autor. La fractura narrativa devela a un oculto protagonista" (en España, 2005, vol. II, 74-81); ídem, "Publicaciones y críticos. El comentario analítico intentó el magisterio autorial" (en España, 2005, vol. II, 164-175).

⁷⁸ Sobre el papel fundacional del Cine Club Núcleo, existe una reseña en la propia página de la institución, que sigue funcionando en Buenos Aires: <http://www.cineclubnucleo.com.ar/historia.htm>.

⁷⁹ El consejo directivo está compuesto por Víctor Iturralde, José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y Héctor V. Vena. Los corresponsales en el exterior son Guido Aristarco (Milán, Italia), George N. Fenin (Nueva York, Estados Unidos), Carlos Vieira (San Pablo, Brasil), Fernando Duarte (Río Mayor, Portugal) y Alfredo Vilariño Ochoa (Moscú, Rusia). El cuerpo crítico estable lo integran Carlos Burone, Edgardo Cozarinsky y Mabel Itzcovich. La enumeración podría parecer inoperante, pero en realidad da cuenta de la variedad de miradas y de la necesidad de acreditación frente a las revistas internacionales de cine. De hecho, el modelo sobre el que se articula *Tiempo de cine* es la revista británica *Sight & Sound*. Hasta el diseño de la revista prenuncia valores que acarrearán los años siguientes: los dibujos pertenecen a Quino y el diagramador de la revista es el artista plástico Rogelio Polesello, baluarte del arte óptico en Argentina.

trae aparejada la modernidad fílmica a la hora de defender a un nuevo cine frente a los modelos anteriores anquilosados.

Como fundamento: repensar, desde la escritura sobre cine, la propia lógica de la crítica fílmica. Es aquí donde debemos resaltar un punto sobre el que volveremos, específicamente, al analizar la crítica de cine en el período que nos compete: la perentoria necesidad de la crítica cinematográfica de validar su lógica discursiva mediante la construcción de un objeto de análisis a través del cual pueda legitimarse como sistema.

Un corresponsal habitual de la revista fue el crítico e historiador Homero Alsina Thevenet, a quien se le atribuye la precisión de caracterizar la labor del crítico de cine sobre la base de tres máximas fundamentales: todo crítico de cine debe documentarse, debe escribir bien y debe dejar a un lado el argumento de una película para centrarse en la construcción de la representación fílmica. Estos tres ejes son insustituibles e interdependientes y es responsabilidad profesional del crítico poder condensarlos. El paso de lo contextual a lo cinematográfico y de lo cinematográfico a lo fílmico (Aumont y Marie, 1990) y la escritura como vehículo de este pasaje son sostenidos a ultranza por Alsina Thevenet. Hasta punto tal que sus reflexiones en torno a la crítica lo ubican en las antípodas –y así lo sostendrá a lo largo de sus trabajos– de la concepción de la teoría del autor, definiéndola como una “deficiente lectura de la realidad” (Alsina Thevenet, 1986: 154): para él, tanto André Bazin como sus discípulos poseen una visión sesgada de la complejidad del fenómeno cinematográfico al centrar el interés en el autor o director como único factótum definitivo del film, sin darse cuenta de que el realizador es apenas una parte del fenómeno del cine y de la edificación compleja y en equipo de cada película.

Es entendible el desacuerdo de Alsina Thevenet: en estos años, la virulencia que aqueja a la discusión sobre el cine de autor tomará visos inesperados. Y en ella subyace la cuestión de hasta dónde es plausible reconocer estilemas, aspiraciones, rasgos específicos que edifiquen una voz única (el autor) en un

trabajo coral de equipo⁸⁰. Este magma confuso y amplio toma cuerpo en *Tiempo de cine*: si bien la revista adhiere básicamente a la visión del cine moderno más ligada a los vientos franceses, en ella destacan soplos, como el de Alsina Thevenet, que cuestionan ese tipo de fidelidades.

*Cinecrítica (Revista cultural de cinematografía)*⁸¹, en cambio, propició otro enclave: se establece como una revista de cine de izquierda y, en este sentido, hay una declaración ideológica respecto del “deber ser” del cine en los nuevos tiempos: el cine es en la medida en que propone una intervención social en el contexto. En palabras de Elena Goity,

[l]a publicación desarrolló una concepción del cine como agente activo de la sociedad, la historia, la política, la ideología y la praxis. Surgió caracterizada por una fuerte conciencia político-social y una marcada tendencia al manifiesto y la declaración de principios. Insistía en la necesidad de ejercer una mirada política sobre el cine y su capacidad de acción social. En ese sentido representaba una experiencia novedosa como ejercicio crítico-teórico, y que no fue retomado por otras publicaciones (en España, 2005, vol. II: 169).

Por su parte, Gonzalo Aguilar, al analizar la adscripción de la revista a un modelo de realismo crítico, señala que esta “se articula alrededor de una idea amplia de realismo que defiende el concepto de tipicidad expuesto por Lukács, que éste deduce del realismo decimonónico, y un realismo más activo como el propuesto por Bertolt Brecht, de quien se reproduce un ensayo en el último número” (en España, 2005, vol. II: 186).

⁸⁰ Esta disputa intelectual que plantea Alsina Thevenet pone, además, el dedo en la llaga sobre la relación del cine con los circuitos de distribución y exhibición del film. Si bien no es el tema central de esta exposición, es notable ver cómo —en la argumentación del crítico—, la conciencia del cine como fenómeno de masas propio del mundo capitalista implica que no existe posibilidad de que el autor pretenda “independencia” económica o estética totales. Es más, depende (ya sea por exclusión, ya sea por adecuación) de las reglas del mercado de la distribución y exhibición cinematográficas.

⁸¹ Tuvo como director a Oscar I. Kantor y contó con un consejo de dirección formado por Bernardo Verbistky, Saúl Horowitz, Fernando Birri, Ismael R. Arcella y Lautaro Murúa. Un producto cultural de esta envergadura no se pudo sostener económicamente y cerró tempranamente sus ediciones, en 1962.

Lejos de toda posición estetizante o ajena a una visión analítica-social del fenómeno cinematográfico, *Cinecrítica* tensaba la cuerda respecto de los posicionamientos fuertes teóricos en relación con lo político. Si se escribe, es porque existe una marca enunciativa en el texto que, además de reflexionar sobre lo estético, jamás deja a un lado lo ético-político.

La mención de estos dos modelos de revistas de crítica cinematográfica no es casual. Por encima del periodismo gráfico y de las revistas de divulgación, estos dos modelos sientan la base de la especialización hacia la que tiende la crítica de cine en el país: un estado de tensión entre la lógica del lenguaje en clave estética y la coparticipación de lo estético en un contexto político coyuntural. De ahí surgen a borbotones preguntas que la crítica intenta responder durante este período: ¿cómo debe posicionarse la crítica de cine?; ¿qué debe mirar/analizar?; ¿hasta dónde el contexto influye en la mirada que el crítico debe tener sobre el film que analiza?; ¿es ingenua la mirada de la crítica? Estamos en un período de movilización y recolocación del campo intelectual (Bourdieu, 2002a: 9-50), en virtud de una complejidad de voces de sesgo muy diverso.

Si recapitulamos en función de lo expuesto, podemos ver cómo, en la década de 1960, a diferencia de lo que sostienen Ré y Moguillansky, no es tan fácil determinar un estado de la crítica solamente de acuerdo con los presupuestos que se admiten en aras de la modernidad fílmica. La solidificación del valor *modernidad fílmica* no ha permitido la revisión de las tensiones y variables dentro de esa amalgama de posicionamientos y, sobre todo, fluctuaciones respecto de los paradigmas teóricos en boga tanto para la crítica cinematográfica como para los estudios del lenguaje en general, de amplia ebullición durante esta década.

Tiempo de cine y *Cinecrítica* son ejemplares por cuanto son la base de dos constructos sedimentarios sobre los cuales la crítica de cine argentino oscilará. Sea por afinidad, sea en contraposición, la tensión entre la impronta cahierista

y la impronta política es lo que se cuece en este período. Por *impronta cahierista* entendemos la adhesión al modelo francés (en un amplio espectro) y, por añadidura, a su visión sobre el neorrealismo italiano; y, más adelante, a una posición sobre la teoría del autor⁸². Por *impronta política*, la adhesión a toda teoría o postulado que haga del cine una intervención sobre el entramado social⁸³.

La discusión en torno al autor en el cine ocupa muchas páginas de las revistas especializadas. Se trata de definir claramente qué es un autor, que es casi lo mismo que decir qué es el nuevo cine y, por ende, qué es la nueva crítica. Y es la crítica la que se encarga de refrendar el modelo mediante la deglución vernácula de la política de los autores. Repensemos nuevamente la cita: “La «política de los autores» consiste, en resumidas cuentas, en elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente”: este aserto de Bazin (en De Baecque, 2003: 101) merece ser revisado: el factor personal (aquello que caracteriza la puesta en escena, sostiene el autor más adelante) puede ser interpretado como un personalismo de dudosas características. Bazin es claro y teme el culto a la personalidad. Hay una conciencia de separación respecto del concepto de *autoría* en Bazin que difiere del resto de los cahieristas más virulentos (Truffaut, por ejemplo). Reconponemos la situación solo para mencionar cómo el campo de acción de la crítica de cine se encuentra entrampado en esta disyuntiva respecto de la relación *autor - política de los autores*, que no son lo mismo. Los costes de esta discusión en Argentina se entremezclan con los avatares del quehacer cinematográfico (ya no existe industria), el cambio de los paradigmas estéticos y la disputa interna (aunque no consciente) por el dominio del campo intelectual (Bourdieu, 2002a: 9-60). Incluso lo que es pregunta, replanteo o discusión en

⁸² Las diferencias entre la política de los autores y la teoría del autor –o cómo Andrew Sarris se hace eco del modelo francés– y sus consecuencias son motivo de otro tipo de reflexión, que no compete a esta tesis. Sí señalaremos que este tipo de disquisiciones, en Argentina, tomarán cuerpo cuando la teoría fílmica “ingrese” en la universidad, alrededor de los años ochenta.

⁸³ También este campo es muy amplio, en función de la adscripción a una “izquierda política” que, desde los años sesenta a su reapropiación en los setenta, es muy variable en el contexto argentino.

los sesenta quedará obstruido por los hechos políticos que atravesará el país en la década siguiente. Lo que permite entender las interrupciones en torno al desarrollo del “cine” como industria pero también como discurso estético y crítico.

4.5. *Chafalonías*⁸⁴. El inicio de la depreciación de la crítica de cine

La crítica de cine que nos interesa, lo repetimos, es la que se erige como criterio de validación del “saber hacer cine” durante los últimos veinticinco años, principalmente en el contexto argentino.

Las preguntas sobre el hacer de la crítica en este período son: ¿por qué la crítica de cine reniega de la historia del cine argentino reciente?; ¿qué tipo de renovación busca al plantear una construcción de un nuevo modelo de cine argentino?; ¿las revistas especializadas qué pacto establecen con la filmografía reciente?; ¿por qué es tan difícil para la crítica pensar una tradición del cine argentino desde el advenimiento de la democracia en 1983 hasta fines de la década de 1990?; ¿qué elide la reflexión crítica en torno al cine?; ¿qué no es posible que lea y por qué?; ¿dónde aprenden sus competencias los nuevos críticos cinematográficos?; ¿cómo homologan su labor con la propia de los directores cinematográficos?

La ausencia de sentimiento de pertenencia a una formación legitimada en la crítica se apega, en cierta medida, a la misma idea del *autorismo* entendido como una práctica artística independiente de todo sistema. La concepción del artista en un sentido casi romántico prima y contagia la práctica de la escritura. La revista especializada *El amante*, nacida a fines de 1991, es un claro ejemplo de esto. Tras sus primeros siete números, la nota editorial del envío n° 8 sienta el modelo⁸⁵:

⁸⁴ *Chafalonías* (1960, Mario Soffici).

⁸⁵ El número 8 aparece con un cambio sustancial en la revista: el abandono de Sergio S. Olguín y de Pedro B. Rey de su dirección. Sergio S. Olguín es un reconocido novelista argentino y Pedro B. Rey, periodista especializado en crítica literaria. A partir de este número la

El Amante es una revista rara. Mientras algunos dicen que no es seria y que no entendemos nada de cine, otros la encuentran demasiado complicada y pretenciosa. Un tercer grupo afirma que ambas afirmaciones son verdaderas. Lo cierto es que la crítica de cine es, en el mundo, una ocupación en decadencia (*El amante.Cine*, 1992: retirada de tapa).

Esta arbitrariedad ante el cine aparece con ímpetu en este número: “¿Cómo hacer para que una película en la que aparezca mucho en pantalla Chevy Chase no sea una cagada?” (Noriega, 1992b: 9) o “Después de media hora de callada admiración me empiezo a aburrir y pienso en todas las cosas que tengo que hacer al día siguiente” (Noriega, 1992a: 31). Los gestos de rebeldía y hasta de desdén personales en la apreciación estética de un film surgen con más fuerza e independientemente de las escrituras particulares de cada crítica, esas que se firman con nombre y apellido: “Lo más divertido son los maoríes que andan mostrando el trasero toda la película y que parecen extras que pasean por los estudios de la Universal. Otra cosa: ¿vieron al maorí homosexual?” (De la Fuente, 1993: 6) o “Con la simetría como horma, *La lección de piano* le salió como el culo, objeto simétrico por excelencia que casualmente aparece exhibido por distintos propietarios, durante toda la película” (Quintín, julio de 1993: 7). Acotaciones de este tipo nutren la revista no solo dentro del cuerpo de las críticas, sino también en el índice, que apela a lo coloquial como matiz de los títulos de los artículos en tentativa humorística –“Elogio del llanto. ¡Y llora, y llora, Noriega llora!” o “Terror por el horroroso Noriega”, ambos comentarios presentes en el índice del número 8–, pero que refieren más a un chiste interno del propio equipo editorial.

El editorial mencionado es categórico:

El propio cine tiene un futuro por lo menos dudoso. En ese marco casi apocalíptico, intentamos sostener una idea difusa que a lo largo de estos

dirección de la revista queda a cargo de Quintín, Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega. Sobre esta cuestión y sus implicaciones volveremos en el capítulo 8.

meses se ha aclarado un poco. No es una verdad sobre el cine la que hay que transmitir, no es un montón de datos lo que hay que publicar, no es una porción de respetabilidad lo que hay que conseguir. Más bien se trata de decir algo distinto. De cruzar pensamientos apasionados que vayan desde la erudición a la frivolidad y desde la veneración a la grosería (1992: retirada de tapa).

La concepción de la escritura sobre cine como algo difuso, pegado a lo diferente y pasional, merma la pretensión de sapiencia y habilita tanto la futilidad como la insolencia. Radica en lo expresado un mohín de resistencia respecto del trabajo que implica la labor crítica. En este sentido, difiere la práctica de la revista especializada en relación con el periodismo gráfico sobre cine. Este último cobra por su trabajo. En cambio, el inicio de revistas como *El amante* implica la colaboración gratuita de sus miembros. La gratuidad del trabajo se transforma, en este sentido, en sintomatología de la desvalorización del quehacer del crítico, la cual se busca taponar con un afán cooperativo o colaborativo de cuerpo, para que surja un nuevo medio especializado. Se escribe, lisa y llanamente, “por amor al arte”. A esto se suma, concomitantemente, la de por sí desvalorizada cuestión del cine como objeto susceptible de ser analizado críticamente; esto, incluso, en los medios gráficos convencionales. En otras palabras, la pauperización intelectual es un correlato simbólico de la pauperización salarial.

Del grupo de discusión específico que organizamos para esta tesis, surge que en la voz y la calificación de la crítica se registra esta depreciación respecto de la labor a la hora de definir la especificidad de su trabajo. Aquellos que también pertenecen o han pertenecido al medio gráfico de difusión (principalmente los periódicos) aceptan el hecho de que cualquiera puede terminar escribiendo sobre cine, dado que, en definitiva, la decisión es o del jefe de espectáculos o de las prioridades del periódico. Nombran a periodistas que, destinados en primera instancia a otras secciones, pasan a la página de espectáculos por necesidad en vez de por especificidad. Lo que años atrás parecía un castigo por no convenir con las decisiones editoriales de un periódico de tirada masiva

(esto es, quitar al periodista idóneo de la sección de espectáculos) ahora es lo contrario: cualquiera puede escribir sobre cine. Expliquémonos un poco más.

4.6. ***Caídos en el infierno***⁸⁶. El trabajo del crítico como estigma

Un antecedente claro respecto de esta problemática es reseñado apropiadamente por Elena Goity (en España, 2005, vol. II), al dar cuenta de lo que denominaremos *el affaire Tomás Eloy Martínez*. El conflicto es detallado por la autora, quien pone en situación el mapa amalgamado de las publicaciones de la crítica cinematográfica tanto en periódicos como en revistas especializadas propias de la década de 1960, inscribiéndolo en un contexto específico: el advenimiento de la vanguardia fílmica en el país.

A inicios de la década de 1960, el periodista Tomás Eloy Martínez escribe una crítica negativa de la película *Ben Hur* (1959, William Wyler) en el periódico *La Nación*. Martínez recibe un apercibimiento gestado por el distribuidor del film, Clemente Lococo, lo que motiva una adhesión de un compañero de redacción, Ernesto Schoo, a la sazón también crítico de cine del diario. El castigo para ambos estriba en alejarlos del área de espectáculos. Elena Goity explica el caso a la hora de considerar cómo la euforia de la crítica de los años sesenta es cercenada y aparece “un golpe mortal a la independencia del juicio crítico, pero por razones comerciales” (en España, 2005, vol. II: 165) en el caso Martínez. Goity recoge el testimonio del mismo Martínez:

En *La Nación* [...] hicimos un muy buen equipo de críticos con Ernesto Schoo, trabajamos durante tres años [...]. En verdad, el diario padeció por culpa de mis críticas y las de Schoo un grave daño económico, porque todas las empresas de cine le retiraron los avisos, y dijeron que mientras nosotros estuviéramos ahí no ponían un aviso más. El ingreso por publicidad del diario era fortísimo, entonces recuerdo que, con muy buen tino, Enrique Drago Mitre me dijo: “¿Por qué usted no es más benévolo con las películas?” y le contesté: “Usted tiene la culpa, porque me dijo que yo

⁸⁶ *Caídos en el infierno* (1954, Luis César Amadori).

ponga la firma en mis críticas de cine, y si pongo la firma tengo que decir lo que pienso. Quítame la firma y yo digo lo que quiera el diario, pero mientras yo firme no puedo decir sino lo que pienso yo”. En esa época firmar era un especie de gran privilegio [...]. Me pasaron a hacer movimiento marítimo, la entrada y salida de barcos, y a Ernesto creo que lo mandaron a “hacer” Ezeiza. Entonces, después de un tiempo, renunciemos [...]. Al día siguiente empecé a buscar trabajo y descubrí que por esa situación de rebeldía o de gente que ahuyentaba los avisos, estaba en la lista negra de los otros diarios, y en ninguno me dieron trabajo, y durante un año tuve que hacer publicidad (Goity, en España, 2005, vol. II: 164-166).

Tomamos la cita de Goity por dos motivos. El primero, por el interés que conlleva el hecho de la firma de la crítica. Firmar es hacerse cargo de un posicionamiento respecto de lo dicho. En las palabras de Martínez yace la tensión presente, dentro de los medios gráficos incluso hasta hoy, en la libertad de ejercer el derecho de opinión en un medio que adscribe a una línea editorial y, de hecho, ideológica. Esta cuestión es remarcable por cuanto la crítica especializada en otros medios propone una lógica de la firma de otro tenor, no contaminada –al menos en el inicio de estas publicaciones al principio de la década– o poco contaminada, si pensamos en la lógica de la distribución de las publicidades en las páginas de revistas especializadas en estos últimos veinte años⁸⁷. La firma, en este sentido, es el principio enunciativo que ancla el posicionamiento del texto crítico.

Un segundo motivo está ligado a las razones comerciales, que no son un dato menor. Goity se refiere a la práctica del periodismo gráfico en periódicos de tirada masiva, práctica adscrita al cobro de una remuneración. El periodista es un trabajador que cobra. ¿El crítico especializado qué es, entonces?, ¿un trabajador sin salario?

⁸⁷ Aún falta un estudio profundo sobre la publicidad y su influencia en las páginas de revistas especializadas de cine, sean estas gráficas o virtuales, en el caso argentino.

Estas dos motivaciones que yacen en las palabras de Martínez nos sitúan ante un hecho importante: si la década de los sesenta es la de la creciente especialización de la crítica cinematográfica separada de los periódicos y ajena a las relaciones de mercado tradicionales, también es la década de formación de una práctica de escritura ejercitada por fuera del trabajo remunerado. Así, en este período es cuando la especialización de la crítica por fuera de la lógica del medio masivo gráfico va a quedar pegada, subrepticamente, a un valor del desvalor: escribir sobre un arte no legitimado no merece cobro alguno.

Lo cual es entendible, si pensamos que las instancias legítimas de certificación de las bellas artes –las universidades, las academias– solo reconocen la pintura, la escultura, el teatro, la música y la literatura como válidos. Según Pierre Bourdieu, “la estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad” (2002a: 33). La movilidad del campo intelectual en estos años da cuenta de que aún el cine es (junto con la fotografía y el *jazz*) en términos de Bourdieu, una manifestación artística que pertenece a la esfera de lo legitimable, mediante instancias de legitimación que el autor francés denomina *concurrentes* y que pretenden la legitimidad: tales son, según él, la crítica y los clubes.

La legitimidad, aún en los sesenta, pasa por lo que vulgarmente se reconoce como *la academia*, esto es, la universidad. Volvemos a señalarlo porque, sintomáticamente, asoman para esos mismos años publicaciones que están ligadas más a lo esperable por el circuito académico: libros sobre cine. Sobre cine argentino.

Entre 1959 y 1960 aparecen los dos volúmenes de la *Historia del cine argentino*, escrita por Domingo Di Núbila. Es la primera historia que pretende dar cuenta de la formación del cine argentino desde la llegada del aparato

Lumière al país hasta su más cercana contemporaneidad y registra estrenos, temas, directores e hitos importantes de la cinematografía nacional⁸⁸.

Ese mismo año de 1959, Ulyses Petit de Murat da a conocer *Este cine argentino*, que desanda la historia del cine fuera de criterios de periodización tradicionales. Petit de Murat es un cronista atento, intercala observaciones personales y anécdotas diversas respecto de un elemento eje que piensa a lo largo de su discurrir: el concepto de cine nacional⁸⁹. No solo lo caracteriza, sino que lo elabora a partir de una pregunta inicial –¿qué es el cine?–, en consonancia con los debates en torno a las propias cinematografías nacionales presentes en otros contextos. Así puede revisar a Lewis Jacobs en *The Rise of American Films* o citar a autores franceses que, desde distintas perspectivas, discuten el cine: “André Malraux dijo, además, sin ninguna alegría, pero con gran certeza: ‘Por otra parte, el cine es una industria’. Y contra los que lo consideran un arte genuino, André Bazin ha bregado ‘por un cinema impuro’, haciendo la defensa de la adaptación de obras teatrales y literarias” (Petit de Murat, 1959: 10). En este sentido, el uso del pronombre demostrativo en el título del libro es más que pertinente y establece la mínima distancia entre el emisor del texto y el objeto que señala, a la vez que toma como punto de referencia el momento presente en que el autor realiza el discurso (se trata de “este” cine argentino, el de “ahora”).

Dos años después, Tomás Eloy Martínez da a luz *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*. Este texto puede considerarse el primer escrito crítico de corte académico y, por ello, la primera manifestación de una crítica académica de cine. Eso sí, debemos entender por *academia* una pretensión de rigurosidad expositiva y formal, un posicionamiento estético alrededor del cine y hasta la adecuación al formato libro, pero no la pertenencia

⁸⁸ Di Núbila opta por una periodización marcada fuertemente por la separación entre el cine silente (al que considera una prehistoria del cine) y el sonoro, que registra año por año.

⁸⁹ Un primer trabajo sobre el modelo de historia del cine que desarrolla Ulyses Petit de Murat es elaborado por Fernando Madedo en “Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de ‘cine nacional’ en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía” (en Manetti y Rodríguez Riva, 2014: 267-277).

del autor –como docente– al circuito universitario⁹⁰. Los textos de Di Núbila y Martínez portan en su denominación sustantivos que marcan una “mirada” diferente respecto del cine: la mirada científica. *Historia y obra*: disciplina académica y función estética. Pero también *estructura*, es decir, la capacidad para organizar partes dentro de un todo. El de Petit de Murat es más personal, casi biográfico, pero dialoga con autores y textos de y sobre cine de diversos períodos.

Lo hasta aquí expuesto puede leerse como indicio de lo que subyace al campo cultural y que ya no podrá detenerse: la reconfiguración y separación de la crítica en sus vertientes masivas de difusión (periodismo gráfico), especializada (revistas) y académica (publicaciones del circuito universitario o afines). Estas tres divisiones son las que David Bordwell denomina *crítica periodística* (los diarios y los semanarios), *ensayo crítico* (las publicaciones especializadas) y *crítica académica* (aquella que surge en ámbitos específicamente universitarios). “Consideraré que la crítica cinematográfica, como la crítica de otras artes o medios de comunicación de este siglo, se lleva a cabo dentro de tres «macroinstituciones»: el periodismo, el ensayo y la erudición académica”, dice este autor (Bordwell, 1995: 37), y caracteriza así los espacios y profesiones que les son propias a los diversos actores que se dedican a elaborar críticas fílmicas.

Podemos sintetizar, por ende, que la separación entre periodismo de cine y crítica especializada de cine trae como contraparte el asumir no consciente del trabajo sin remuneración. Al mismo tiempo, la crítica de cine especializada no se ubica aún en el círculo de la cultura consagrada:

Ante las significaciones situadas fuera de la esfera de la cultura legítima, los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo simples consumidores y a juzgar libremente; por el contrario, en el campo de la cultura consagrada, se

⁹⁰ Tomás Eloy Martínez, empero, se gradúa en la Universidad Nacional de Tucumán, en Argentina, como licenciado en Literatura Española y Latinoamericana. En 1970, obtiene una maestría en Literatura en la Universidad de París VII.

sienten sujetos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada (Bourdieu, 2002a: 33-34).

La crítica de cine basculará, entonces, entre instituir su propia legitimidad mediante la disputa intelectual (que la posicionará con lauros semejantes a las disputas dentro del campo de las artes consagradas), adscribir a los nuevos paradigmas estéticos (*nouvelle vague*, neorrealismo, por ejemplo) y definir un soporte de acción delimitado (las revistas especializadas). Una mirada romántica y utópica parece dibujar el lugar del crítico de cine: un esteta de la escritura al que le falta, paradójicamente, el mecenas que sostenga su práctica crítica⁹¹. Uno de los costos encubiertos de este proceso es casi invisible: la desvalorización económica del trabajo del crítico de cine. La desvalorización económica refiere no solo a una economía traducida en dinero, sino también a una economía del lenguaje: escribir sobre cine no es lo mismo que escribir sobre las artes consagradas, como la literatura, por ejemplo. Otro de los costos consiste en la implantación de la semilla de una constante que se avivará y crecerá portentosa años después, durante la década de 1990: la abjuración de la tradición del cine argentino.

Los realizadores cinematográficos del período, agrupados bajo la denominación *generación del sesenta o nuevo cine argentino*⁹² cuestionan y, finalmente, se alejan de sus predecesores. No coinciden con un cine que ya no puede dar cuenta de la realidad “aquí y ahora”, en su contemporaneidad específica. Las modificaciones tanto temáticas como de trabajo sobre la puesta en escena acuerdan con este sentir, a la vez influenciado por los aires europeos que traen los nuevos céfiros del modelo francés e italiano. Y los críticos de cine acompañarán, mayoritariamente, esta postura. Pero hay que señalar que tanto los unos como los otros pueden oponerse, cuestionar y

⁹¹ De hecho, las revistas desaparecen por falta de soporte económico. El caso testigo es, justamente, *Cinecrítica*.

⁹² Se trata de la adecuación de la modernidad fílmica de sesgo europeo –principalmente representada por la *nouvelle vague* y los coletazos del neorrealismo y sus derivas– al cine argentino. Entre sus más conocidos directores figuran Lautaro Murúa, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, Fernando Birri y Manuel Antín.

revisar la historia del cine vernáculo por cuanto lo conocen y/o se han formado con él, lo han visto como simples y llanos espectadores. Incluso pocos de ellos fueron parte del viejo modelo al iniciar sus respectivas carreras dentro del medio⁹³. La apostasía del cine argentino –y, concomitantemente, de la crítica– a partir de la década de 1990, en cambio, goza del raro privilegio de desconocer la historia del cine local, lo cual hace un tanto extrañas sus diatribas. Volveremos sobre esto.

Por último, debemos señalar que este mapa de situación ubicuo que pinta el bullente estado de la crítica de cine permanece, con altibajos⁹⁴, hasta de los años setenta. El corte brutal que significa la dictadura militar, entre 1976 y 1983, trae aparejado el silencio como gran metáfora del terrorismo de Estado. El cine argentino no es ajeno a esto y la elipsis que marca ese tiempo hasta la llegada de la democracia solo manifiesta la flagrante imposibilidad de hablar, por ende, de escribir⁹⁵. Es importante señalar esto, dado que uno de los pivotes sobre los que se instalará la crítica de cine en la década de 1990 es el de la ausencia de paradigmas en los cuales reconocerse. Reducida básicamente al periodismo gráfico, la crítica de cine como instancia de debate y problematización queda cercenada.

⁹³ David José Kohon fue segundo ayudante en *La encrucijada* (1952), del veterano Leopoldo Torres Ríos, padre de Torre Nilsson. Lautaro Murúa, de origen chileno, ya había participado como actor en dos coproducciones entre Argentina y Chile, *Esperanza* (1949, Francisco Mugica y Eduardo Boneo) y *Surcos de sangre* (1950, Hugo del Carril), antes de radicarse en Argentina. En este país filma por primera vez bajo las órdenes del clásico Julio Porter en *Concierto para una lágrima* (1955). En adelante, la carrera de Murúa como actor destaca, y debuta como director en 1960, con *Shunko*.

⁹⁴ Los altibajos tienen que ver, en sentido estricto, con los cambios políticos en el país, que finiquitarán con la toma del poder por el gobierno de facto de la dictadura militar, en 1976. En este sentido, la crítica cinematográfica atravesará, en menor escala, los vaivenes que sacuden al campo cultural a lo largo de estos años.

⁹⁵ Sobre el cine argentino durante la dictadura puede consultarse: Valdez, María, “Etiología de la dictadura: imágenes fílmica y terrorismo de estado” (2006), “Los años oscuros” (en España, 1996: 384), “El cine triunfalista del Proceso” (en España, 2005, vol. II: 790-797).

4.7. *Con gusto a rabia*⁹⁶. La década de 1990 y la hostilidad crítica

Recapitemos. Todo este apartado viene a cuento, entre otras cosas, de lo enunciado páginas atrás: cómo lo que fuera castigo en la década de los sesenta (por ejemplo, el *affaire* Tomás Eloy Martínez, señalado con anterioridad) se reconvierte en la práctica periodística durante los años noventa. Las necesidades del diario pueden generar que un periodista de *turf* termine reciclado en la página de espectáculos escribiendo críticas de cine⁹⁷, mientras los periodistas de espectáculos pugnan por definir su lugar. Por otra parte, esta aparente digresión sobre el pasado da cuenta de una tradición no consciente dentro de la crítica especializada, tal cual señalamos en párrafos anteriores: asumir que el trabajo del crítico especialista de cine no es digno de remuneración (sea económica, sea simbólica).

Por su parte, el estado del cine, en los albores de la década de 1990, es confuso, ambiguo, casi poco auspicioso. Argentina pasa en pocos años de la euforia por la recuperación democrática (1983) a la crisis política que da fin al gobierno de Raúl Alfonsín (1989) e inicio a la luego denominada *década menemista* (llamada así por los dos gobiernos consecutivos de Carlos Menem), que finalizará con la debacle económica social fruto del gobierno interrumpido de Fernando de la Rúa, en 2001⁹⁸.

Este último período es el de la paulatina recuperación y salida del silencio y la represión. Las disparidades en la producción artística son la consecuencia de esto: la euforia por la libertad recuperada, las apropiaciones del pasado reciente, las poetizaciones en torno a lo sucedido y cómo seguir tras la recesión económica, que fueron temas durante los años ochenta, dan paso a un ablandamiento de los tópicos más cercanos al pasado inmediatamente

⁹⁶ *Con gusto a rabia* (1965, Fernando Ayala).

⁹⁷ Tal es el caso del periodista cinematográfico Adolfo C. Martínez, otrora cronista deportivo de la sección de *turf* del diario *La Nación*.

⁹⁸ Sendos trabajos sobre ambos gobiernos son las compilaciones de Alfredo Pucciarelli –*Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* (2006) y *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal* (2011)–, que ofrecen, a través de los ensayos recogidos en ellas, miradas múltiples sobre diversos aspectos de estos gobiernos.

anterior y a una incipiente recuperación de la ficción genérica de variado tipo. Así, el abanico de producciones que orlan la primera mitad de la década de 1990 alterna comedias (*Dios los cría*, Fernando Ayala, 1991; *Ya no hay hombres*, Alberto Fischerman, 1991), dramas referidos al pasado último (*Un muro de silencio*, Lita Stantic, 1993), comedias románticas (*¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?*, Juan José Jusid, 1993) o revitalizaciones del género policial (*Perdido por perdido*, Alberto Lecchi, 1993), entre muchas otras. Los primeros diez años del cine en democracia, de hecho, son una evidencia clara de los altibajos y contradicciones del período (España: 1994: 13-53).

Este tipo de cine manifiesta desde otro lugar las marcas del período represivo. ¿Cuál es ese lugar? El de la narración misma como vehículo de temas, obsesiones o gustos. Las renuencias, tropiezos o descalabros (pequeños o grandes) que socavan la fluidez narrativa de estas ficciones pueden leerse como un síntoma viviente de los años recientes. En cierto sentido, la práctica de la escritura fílmica metaforiza el estado de cuestión: ¿es posible volver a narrar?, ¿qué es dable narrar tras los hechos acontecidos?

Una suerte de afasia visual circula por las ficciones de la época. En este contexto surgen las nuevas revistas de cine, es decir, los nuevos críticos. Estas revistas, a inicios de la década de 1990, acusan con bombos y platillos que surgen de la nada y aseguran la ausencia total de referentes para el campo. Hastiadas de la prensa gráfica y nuevas en cuanto revistas especializadas de cine, las dos surgidas primeramente en el período, *El amante* y *Film*⁹⁹, tienen como denominador el intento de hacer *tabula rasa* del pasado, invocando la necesidad tanto de nuevas películas argentinas como de una nueva crítica. Según Eduardo Cartoccio, en esta nueva crítica “novedosa y disruptiva” (2006: 1) pueden reconocerse tres ejes:

⁹⁹ *El amante* fecha su primer número el 1º de diciembre de 1991; continúa ininterrumpidamente hasta la fecha, aunque desde marzo de 2012, con el número 237, en formato digital. Las reflexiones aquí vertidas corresponden a la cristalización del modelo de la revista, que toma casi los diez primeros años de existencia de esta. *Film*, por su parte, se inicia en 1993 y finaliza en 1998.

- Crítica de la crítica contemporánea. Reflexión sobre el problema de la crítica complaciente.
- Crítica del cine argentino predominante en ese momento.
- Evaluación de obras y realizadores diferentes al del cine *mainstream* (Cartoccio, 2006: 2).

Para Cartoccio, *El amante* tiene un rasgo definido: el embate frontal. Este se dirige hacia el “viejo cine” a la vez que al interior de la revista, propiciando el debate intrínseco entre los miembros de la redacción, en una “política de exposición pública de las disensiones, diferencias y enfrentamientos internos de la revista” (Cartoccio, 2006: 4). Esta actitud, para este autor, da cuenta de aquello que este modelo de revista no quiere repetir en relación con sus colegas de la prensa gráfica: la complacencia con el cine nacional. En *Film*, en cambio, rescata la necesidad de inquirir, dentro del espacio de la producción cinematográfica vigente, si existen otras voces o experiencias posibles para el cine argentino.

Cartoccio recupera ambas publicaciones por novedosas y disruptivas. Es preciso lo de novedosas: a la fecha, como ya se ha señalado, no hay publicaciones especializadas. Lo de disruptivas es harina de otro costal. Si no había hasta el período señalado otras revistas especializadas, ¿contra qué modelo de crítica se establece la ruptura? Si los críticos especializados se diferencian en la práctica y en el soporte de escritura de los de los medios masivos de difusión, ¿por qué se los homologa con estos? Si por *disrupción*, al decir de Cartoccio, se entiende, por ejemplo, la autorreflexión sobre la práctica de la crítica (2006: 2), quizás aquí esté el meollo del problema.

Sin embargo y tal como se ha señalado, esta nueva crítica se proclama ajena a toda referencia y surgida por generación espontánea. Pero ¿es esto así? En las cristalizaciones del lugar del resurgimiento de la nueva crítica en los años noventa vuelve a aparecer el mismo síntoma de unificación que señalábamos en la década de los sesenta. Con algunas variables.

Los directores desacreditados a los que se les pide salir del anquilosamiento son generacionalmente aquellos que forjaron su formación cinematográfica durante los azarosos años sesenta y setenta, pero que mantienen vínculos hacia atrás con la historia del cine argentino. Aún pervive en estas generaciones la conciencia de una tradición fílmica, por escueta que esta sea¹⁰⁰. Ricardo Wullicher, Marcelo Piñeyro, Juan Bautista Stagnaro, Eduardo Calcagno, Carlos Galettini, Héctor Olivera, Fernando Ayala, Eduardo Mignogna, Edgardo Cozarinsky, Raúl de la Torre, María Luisa Bemberg, Adolfo Aristarain, Eliseo Subiela, Pino Solanas y Oscar Barney Finn son algunos de los nombres a los que se les reclama, de un modo u otro, una renovación estética, temática y/o narrativa. Lo que la nueva crítica airada no comprende es que justamente son estos los más sacudidos por los años pasados y, por ende, la recuperación del oficio, así sea desde los géneros como excusa narrativa, está tratando de remontar esta afasia audiovisual de época. Si a esto se suma el enojo contra el periodismo de espectáculos, la mescolanza es flagrante y básicamente señala los propios agujeros críticos de la nueva crítica. La nueva crítica se pretende, ergo, autocrítica y autónoma, libre e inmune ante la censura.

Lo que se señala es la reivindicación del espacio autónomo de la crítica buscando anular los efectos de los compromisos ideológicos, materiales-corporativos, o aún de amistad y de carácter personal, en la evaluación estética, asumiendo el rigor de las reglas del propio campo (Cartoccio, 2006: 5).

Lo cual conduce, al menos, a ciertas contradicciones. Primero, la autonomía, en cuanto capacidad para tomar decisiones sin depender de nadie, no es ajena y menos aún contraria a la ideología; es más, se inscribe en la ideología. Segundo, los “compromisos materiales-corporativos” o las cuestiones de

¹⁰⁰ Muchos se criaron viendo cine argentino o iniciaron sus carreras en los resquicios del sistema industrial. O aprendieron el oficio de director de la mano de sus mayores, esto es, de directores que forjaron el otrora sistema industrial en el país.

empatía emocional que se subrayan son los mismos eslabones que rigen las reglas del “propio campo” de *El amante* o de *Film*. Así como denuncian intereses en la relación de la prensa gráfica con directores, productores y/o distribuidores, ¿no es achacable lo mismo a un medio que subsiste, amén de con las ventas, con publicidad de cine y video? Si la simpatía no debe influir en la valoración estética, ¿cómo se justifican los amores por directores que la misma revista propone y a los que se rescata por encima de sus flaquezas estéticas y/o narrativas? ¿Cómo se justifican, asimismo, los odios por otros realizadores? El desarrollo de la década de 1990 y de los escritos propiciados por estos nuevos medios develará cómo el mismo hecho de sostener un nuevo cine construirá una serie de vínculos tanto emotivos como materiales entre la crítica y los directores. ¿Acaso es posible elidir esto?

En todo caso, la disrupción más intensa que aparece en la nueva crítica surgida en los años noventa y que continúa hasta a actualidad es la ruptura con la historicidad, con el pasado. En otras palabras, con un conocimiento profundo de la tradición del cine argentino.

4.8. *No quiero volver a casa*¹⁰¹. La renegación del pasado

A la hora de pensar la relación de la crítica cinematográfica con sus pertinentes contextos nacionales, Luis Navarrete Cardero hace una distinción entre la situación antes y después de la era de Internet. Según este autor,

[...] aunque el alcance del punto de mira de la crítica cinematográfica está más allá de cualquier frontera, la validez del contexto, tradición, o pasado, como catalizador de la función crítica, sigue existiendo, no nos engañemos, y fue pergeñado por los países que pusieron las bases del pensamiento moderno, especialmente Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Estados Unidos. El resto hemos asumido sus prácticas como propias en nombre de Occidente. En este asunto Internet ha puesto nuevos límites a la validez de esas mismas prácticas como fundamento de la función crítica en lo que respecta a su

¹⁰¹ *No quiero volver a casa* (2011, Albertina Carri).

capacidad para discernir, en nombre de todos, el de ciertos autores y obras cinematográficas, allí justamente donde la tradición no existe. Entonces, la Red no propone la desoccidentalización del mundo, únicamente solicita caprichosamente la explotación de sus métodos para ponerlos al servicio de la totalidad amparado en esa ausencia. Luego, lo que se ataca no es tanto la norma como el número de jueces que pueden aplicarla. Paradójicamente, la consecuencia inmediata es que la tradición –conocimiento de la historia, de la cultura, obras, etc.– sigue siendo el único refugio de la verdadera crítica y solo su ausencia favorece el ejercicio del “todo vale”. Si no hay verdadero conocimiento de la tradición, la crítica se convierte en una parodia de sí misma, e Internet nos lo ha demostrado claramente.

En otro orden de ideas, la relación de este argumento con el estudio de las cinematografías nacionales o la elaboración de historias universales no debe pasar desapercibida. Como Jenaro Talens nos recuerda, la construcción de una historia general del cine debe partir del diálogo múltiple entre diferentes tradiciones y modelos culturales, porque es imposible reducir a la unidad el concepto de cine, hay tantas variantes del mismo como formas de entenderlo (Navarrete Cardero, 2013: 100-101).

La cita es deliberadamente larga y, aunque, por ahora, nos interesan sus planteos respecto de la situación “anterior” –menos intervenida por la hegemonía del ciberespacio–, es necesario tomar la totalidad del texto para ver el punto de partida desde el cual Navarrete Cardero comienza a cuestionar la relación de la crítica de cine con sus propias historias nacionales del cine y cómo la tarea crítica tradicional cambia en la variable que ofrece el ciberespacio. Lo importante del razonamiento de este autor estriba, en primer lugar, en que establece que, si se ha difuminado la necesidad de que un crítico conozca la historia de su propio cine, esto se debe a dos motivos. El primero, a la internacionalización del debate, que se focaliza en cuestiones estéticas generales o en la necesidad de descubrir, a como dé lugar, a alguien nuevo. En segundo término, a que el desarrollo tecnológico equipara las obras a escala global (Navarrete Cardero, 2013: 102). Navarrete Cardero se refiere específicamente al caso español, aunque sus razonamientos pueden ser extrapolados a otras cinematografías periféricas (si consideramos principales a

las que centraliza el sistema americano, vulgarmente denominado *Hollywood*, o las construidas valorativamente desde el canon de la historia del cine o la estética cinematográfica). En este sentido, estos dos puntos desplazan la función crítica hacia un contexto mucho más global y menos localista, cuya meta (estamos refiriéndonos siempre a la crítica especializada) es, básicamente, la publicación de libros. Sin embargo, sostiene, la crítica que sobresale, la que marca camino, es la que puede enlazar lo particular con y en lo general o ser general porque puede establecer diferencias dentro del campo. Así, André Bazin puede escribir con solvencia tanto sobre Jean Renoir como sobre Orson Welles; o Jonathan Rosenbaum tanto sobre Jim Jarmusch como sobre Abbas Kiarostami.

Señala pertinentemente que “la competencia y posición del crítico le permiten situar sus ideas en el centro del debate teórico, pero su aval ya no es la tradición local, sino la certeza de una tradición superior, europea y occidental, que los vincula indeleblemente a su objeto” (Navarrete Cardero 2013: 103). El punto culminante del planteo del texto es que no olvida que el concepto hegemónico de Occidente refiere a lo que la ilustración del siglo XVIII entiende como tal: la Europa central, Gran Bretaña y Estados Unidos. La conclusión es tajante: “la situación de esta hegemonía del pensamiento occidental, ese que se piensa que ha muerto, gobierna todas las facetas humanas y la crítica, otro cadáver, es su mano derecha” (Navarrete Cardero, 2013: 103). En este sentido, Navarrete Cardero apunta a una toma de conciencia respecto de esta hegemonía, que, en el campo de los estudios críticos sobre cine, socava los discursos particulares de las cinematografías periféricas. Al mismo tiempo, su análisis es un llamamiento, por un lado, a no resistirse al avance que implica Internet como medio de desarrollo de la crítica; pero, por el otro, a que la diferenciación del crítico en medio de la uniformidad del ciberespacio se base en la formación profesional específica y en la conciencia de la propia tradición fílmica. Hay en el texto una apelación a la memoria y a la tradición no como rémoras, sino como potenciadores del discurso nuevo de la crítica.

Si nos abocamos al caso argentino, la nueva crítica de cine rechaza el pasado cinematográfico. Sin embargo, ¿cómo enojarse con un pasado que se desconoce en profundidad? El disgusto con el cine reciente hecho por viejos directores o congéneres remite a una visión acotada que abarca la historia próxima, hito además resquebrajado por el *pathos* desgarrado fruto del terrorismo de Estado. Se extraña la falta de reflexión respecto incluso de cómo estos directores responden o son fruto de una tradición en el cine local. El reclamo, por ende, se aborta en una incompreensión del contexto histórico-social que dio cauce a la generación inmediatamente anterior. En vez de entender a qué responde este cine, la crítica le achaca deficiencias que más tienen que ver con un rechazo de los géneros tradicionales y de cómo estos, para bien o para mal, se incluyen en y se relacionan con otros medios audiovisuales (la televisión, la publicidad).

Mientras que Cartoccio rescata en algunos editoriales, por ejemplo, de *El amante*, una avanzada en torno a los planteos sobre la crítica y el cine, nosotros vemos, si no un retroceso, al menos una ceguera histórico-contextual. Ceguera que paradójicamente es entendible, dado que es mucho más tranquilizador mirar hacia delante para ver qué puede traer un nuevo cine que desembrozar hacia atrás las causas que llevaron tanto a la debacle del sistema industrial como a que quedara trunca la promesa de la generación del sesenta¹⁰². Así, lo que se postula como, en el decir de Cartoccio, un momento inaugural alrededor de la política de exposición pública de las disensiones, diferencias y enfrentamientos dentro de una revista puede interpretarse como un desvío de la autorreflexión de la crítica hacia el terreno del *personalismo emocional* disfrazado de análisis de discurso crítico.

A su vez, la ausencia de formación sobre la historia del cine argentino en los propios críticos es notoria. Sin ambages reconocen el desconocimiento de la historia del cine local, al menos hasta la generación del sesenta. Tanto en la entrevista en profundidad a Quintín como en el trabajo con el grupo de

¹⁰² Si a esto sumamos los costes del período del terrorismo de Estado en el país, el contexto queda básicamente explicitado.

discusión de críticos o se explicita o se deja entrever, básicamente, el desconocimiento de la historia del cine argentino desde la llegada del primer aparato Lumière hasta la aparición de los cineastas de la modernidad fílmica. Las matrices culturales, la ideología y los vericuetos del cambio en el campo intelectual son terreno desconocido para ellos. En este sentido, cabe señalar que esto difiere de los cineastas y críticos de la generación del sesenta, que sí tenían claro qué cine cuestionaban, qué modelo cultural repudiaban y cómo se había llegado a ese estado de la cuestión. Cosa que se diluye rápidamente a la hora de pensar la formación visual y cultural de la nueva crítica¹⁰³.

Si “la actividad de la crítica es, en gran medida, la actividad de la buena lectura” (Williams, 2013: 42), ¿qué sucede cuando la competencia de lectura se reduce? Pasemos esto al campo de la crítica de cine: ¿qué sucede cuando la mirada, la capacidad de visionado, se encuentra taponada, cercenada, minimizada? “La crítica se relaciona con la evaluación, la comparación y los estándares; se trata de una lectura madura” (Williams, 2013: 9) y, como tal, obliga a pensar en la madurez de la crítica imperante durante estos años. Una madurez endeble, apenas sostenida por el peso debilitado de un contexto sociocultural desgarrado.

Además, esta nueva crítica fílmica copiará, asumirá o apelará al modelo libertario de la crítica de cine de los años sesenta. Pero la posición es más bien actitudinal antes que discursiva. Adultos y ajados, pero *enfants terribles*, los escritores se perciben continuadores de la virulenta pluma de los jóvenes cahieristas. De hecho, sus testimonios¹⁰⁴ en torno al origen de sus respectivas formaciones como críticos de cine se anclan exhaustivamente en la lectura de *Cahiers du cinéma* como fuente privilegiada y reveladora de lectura.

¹⁰³ Un caso anómalo en la actualidad puede ser el del crítico Santiago García (1968), fanático del cine clásico argentino.

¹⁰⁴ Nos referimos básicamente a los testimonios recogidos para esta tesis y que aparecen analizados en la parte metodológica y que figuran en su totalidad en el apéndice documental.

Más que nuevos puntos de vista, tal como sostiene Cartoccio, creemos que la nueva crítica regurgita viejos puntos de vista: los de sus próceres sesentistas. En la protesta por un nuevo modelo, en el denuesto de los “viejos” directores, en la diatriba contra la complacencia del periodismo de espectáculos resuenan los ecos del reproche de Truffaut al cine galo tradicional¹⁰⁵. Insistimos, empero, en que es un eco flaco, apenas perceptible, estéril, en lo que a ausencia del conocimiento de la historia del cine argentino respecta. Es notable, por otra parte, que esta impronta emocional refuerce el camino del descrédito que a *posteriori* sufrirá la crítica de cine, por su poca calidad argumentativa.

Quizás la síntesis de este proceso esté en el mismo editorial de *El amante* que Cartoccio rescata para argumentar sobre la posición en torno a la libertad de expresión que la revista enarbola. Para nosotros, en cambio, anticipa los problemas que acarreará la crítica de cine. Un fragmento central de dicho editorial, firmado por el director de la revista, Quintín¹⁰⁶, sostiene:

La verdadera pregunta es: “¿Puede un crítico decir *cualquier cosa* de una película?”. Y la respuesta es, decididamente: “Sí, mientras no ataque por interés o motivos personales”. Porque en todas partes hubo y habrá críticos buenos y malos, agudos y torpes, cautelosos y audaces. Pero solo los lectores tienen el derecho a juzgarlos. Presuponer lo contrario es caer en la censura o la intimidación. La libertad de prensa, si es que tal cosa existe, es eso. El derecho a la equivocación y al disparate. El derecho de analizar una película desde el ángulo que se le ocurra al que escribe. El derecho a rechazar la ideología o la estética del director. La buena fe es el único requisito” (mayo de 1993: 3).

Si bien es cierto que se puede “decir cualquier cosa”, siempre existe un interés o motivo personal por el que se dice lo que se dice (Eco, 1995: 25-47). En otras

¹⁰⁵ En el célebre artículo “Una cierta tendencia del cine francés”, François Truffaut ataca la tradición del cine francés de calidad, acusándolo de literario, apegado al guión y afecto a un pretencioso realismo psicológico y cuestionando la figura del guionista como factótum principal del film (Truffaut, 1980: 214-232).

¹⁰⁶ Quintín es el apodo de Eduardo Antín, quien jamás ha utilizado su nombre de pila para firmar texto alguno. La mención no es ingenua, sino que remite a la relación con el circuito universitario que mencionamos más adelante.

palabras, es impensable un enunciado ajeno a una posición enunciativa. El texto mezcla el derecho a la libertad de expresión con las herramientas que debe tener un crítico para realizar su labor. En este sentido, la crítica no puede decir cualquier cosa, porque contravendría la función crítica en sí misma. Por otra parte, el principio jurídico de buena fe (*bona fides*) no tiene nada que ver con la lógica interpretativa que implica la función crítica, sobre todo, porque el principio de buena fe se aplica a hechos verídicos o, al menos, exactos. Ahora bien, ¿qué de verdadero tiene una crítica, salvo el ser un hecho interpretativo ligado a determinadas reglas –cualesquiera que estas sean–, acorde con el “modelo” –si es que lo tiene– que el crítico utilice? Las críticas de cine no necesitan ser verdaderas; en todo caso, si existe algún tipo de fidelidad en la interpretación es al objeto interpretado.

Asimismo, los derechos del crítico tampoco tienen que ver con la libertad de prensa. El ángulo de análisis que elija el crítico o su cuestionamiento a la obra fílmica de un realizador son situaciones aparte de la libertad de prensa. El editorial, de hecho, cuestiona una situación puntual en torno a un conflicto entre directores y críticos con motivo del estreno de una película¹⁰⁷. ¿Qué tiene esto que ver con la función del crítico? Señalamos estos aspectos dado que resumen la tónica general de los editoriales de *El amante* durante estos años, lo que promueve un estado de amasijo conceptual que, mientras coadyuva a que parte del público lector encuentre en la publicación una renovación, también logra que otra parte descrea de ella por su alto grado de arrebató emocional.

Este espíritu beligerante de *El amante* no es habitual en *Film*, el otro referente que señala Cartoccio, lo que obliga a pensar si no es justamente esta falta de confrontación lo que incide en que *El amante* permanezca a lo largo de los años mientras *Film* tendió a perder lectores hasta desaparecer en 1998. Es cierto lo que marca Cartoccio: ambas publicaciones son señeras del período. No obstante, su función específica dentro del campo cultural es diferente. La

¹⁰⁷ La película en cuestión es *Matar al abuelito* (1993), ópera prima del hasta ese entonces editor de películas Luis César D'Angiolillo.

pulseada por ocupar “el” espacio especializado de la crítica de cine es ganado, indudablemente, por *El amante*. Lo cual no significa, en absoluto, el haber trabajado sobre bases sólidas de articulación de un modelo hermenéutico propio. Emocional, intempestivo, belicoso, ardorosamente infantil, sí; y quizás ese sea el mérito mayor de la revista: el haber sacudido una zona dormida y hacer un llamamiento a su intervención y desarrollo¹⁰⁸.

Navarrete Cardero advertía sobre el lugar de la hegemonía del pensamiento occidental en aras de revisar de qué modo se produce la ubicación de la crítica en relación con “la orientación reflexiva del cine como ente universal y su estudio como hecho concerniente a la tradición de un determinado país” (2013: 103-104). Si retomamos el caso expuesto, nos enfrentamos a una situación insoslayable. La crítica de los años sesenta plantea una renovación del cine argentino (tanto en películas como en crítica) con un conocimiento de su propia tradición fílmica basado en posiciones surgidas de un modelo hegemónico tradicional (Navarrete Cardero, 2013: 103). La de los noventa tampoco puede huir del canon occidental, pero sobre esto se solapa, el desconocimiento y a la vez el estigma de la propia cinematografía nacional. En este sentido, coincidimos con Navarrete Cardero: “El desprecio de nuestra propia tradición es el principio del final del pensamiento crítico” (2013: 104).

Esta coincidencia no la planteamos en términos agónicos o de añoranza de otros tiempos, sino que tal afirmación nos sirvió de disparador para pensar cómo se construye en la primera mitad de los años noventa este sustrato cultural donde se apoya la crítica, del que, en todo caso, *El amante* es un síntoma y la mayor expresión¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Queda fuera de estos planteos otra revista surgida en 1995, *Haciendo cine*, dirigida por Hernán Guerschuny y Pablo Udenio. Esta revista, a diferencia de las otras, busca llenar el vacío en torno a la producción, distribución y exhibición de films. En ese sentido, con un pie fuerte en la práctica del cine, toma como modelo a la revista estadounidense *Filmmaker*.

¹⁰⁹ Hasta el nombre de la revista es interesante para proponer una deriva interpretativa. La historia del término *amante* remite a las mujeres mantenidas por hombres casados (véase, sencillamente, Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Amante>). Lo cual implica una condición del vínculo semipermanente o inconstante, que es lo que más nos interesa para comparar la relación de la revista con el cine. En su endeblez yace su inconstancia.

En el magma indiferenciado que nuclea reclamo, irreverencia, confrontación y pasión, la crítica de cine va tejiendo, empero, dos estrategias que se complementan y, a la vez, se alimentan: la construcción de lo que puede y/o debe ser un nuevo cine y un pedido desaforado por la reaparición del autor. El corazón de esta nueva construcción enarbolada por la crítica cinematográfica lleva un nombre: *nuevo cine argentino*.

4.9. Caminito de gloria¹¹⁰. La crítica como forjadora de marcas

El detenimiento sobre este primer período de la década de 1990 respecto de estas publicaciones es deliberado ya que, insistimos, ayuda a entender de qué modo la crítica ha contribuido a configurar al conglomerado *nuevo cine argentino*. Hemos dicho “conglomerado *nuevo cine argentino*”, esto es, una amalgama bastante disímil de propuestas fílmicas que aparecen entrada la década de 1990 en Argentina. Estas propuestas tendrán una relación desigual, en términos tanto de empatía como de audiencia, con el público masivo. No así con la crítica especializada, que, a la postre, tampoco puede lograr que la audiencia aumente y valide dichos productos. Con Pablo Piedras sostenemos al respecto:

Tras la revisión del pasado reciente posterior a la recuperación de la democracia en 1983, la década de los noventa atravesó, en su primera parte, el agotamiento de la fórmula antedicha y, en la segunda, el advenimiento de lo que la crítica denominó “Nuevo Cine Argentino” (NCA). Esta tendencia cinematográfica tuvo dos factores fundamentales para su crecimiento: la aparición y estallido de las escuelas de cine y el sostenimiento de un sector “prestigioso” de la crítica especializada. Sin embargo, este nicho debió traspasar un hecho insoslayable: se trataba de películas más destinadas al circuito de festivales que a la captación de una audiencia masiva que, a su vez, propiciara un incipiente desarrollo industrial. En este aspecto, *Después de la tormenta* (Tristán Bauer, 1990) puede leerse como síntoma y como cifra de la década. Síntoma, en tanto prenuncia el desgarr paulatino en el tejido

¹¹⁰ *Caminito de gloria* (1939, Luis César Amadori).

socioeconómico del país que eclosionará años después. Cifra, en tanto condensa los temas y personajes que atravesarán el decenio. En este marco y el que compete a la década siguiente, el cine argentino tambalea entre las narrativas que propenden nuevas articulaciones para dar cuenta de estos problemas (Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Pablo Trapero), los géneros tradicionales (Adolfo Aristarain, Eduardo Mignogna, Lucho Bender) o con vistas a la taquilla (Marcos Carnevale, Juan Bautista Stagnaro), y el resurgimiento del documental (Cine Ojo, Andrés Di Tella, David Blaustein). Un factor importante en este proceso radica en la necesidad perentoria del cine argentino de definir una valía estética. Los ecos de la vieja política del cine de autor de los sesenta frente al cine de género se actualizaron en estas fechas. Quizá la responsabilidad de este anquilosamiento en una confrontación ya perimida, radique en que los nuevos directores provenían, en su mayor parte, de las escuelas de cine, a su vez fundadas por figuras señeras de la denominada “Generación del 60” que encabezaba el cine de autor de aquellos años. El ejemplo paradigmático es la Universidad del Cine, fundada por Manuel Antín. Presionado por la pertenencia o no a escuelas de cine que legitimen al director, por el aparato crítico ávido de nuevas propuestas, por la desacreditación de los géneros populares y por la falta de inversión económica, el cine argentino se encontró en una encerrona donde, en definitiva, el público quedaba como un elemento menor a tener en cuenta (Piedras y Valdez; 2015: 43-44).

La relación difícil del nuevo cine argentino con el público se condensará, básicamente, en la poca taquilla, que no refrenda la necesidad de continuar con este tipo de cine. Lo cual deja, al menos por ahora, incógnitas por develar: ¿es posible pensar de qué modo la crítica de cine contribuye a crear al nuevo cine argentino como marca?; ¿qué implicancias tiene esto?; ¿qué sintetiza el nombre de la marca *nuevo cine argentino*?

Según Marty Neumeier, “una marca es el sentimiento visceral de una persona sobre un producto, un servicio o una organización” (2003: 14)¹¹¹. Para el autor, las marcas están definidas por individuos, no por compañías, mercados ni públicos. En ella distingue cinco leyes fundamentales: la *diferenciación*, la

¹¹¹ La traducción al español es nuestra.

colaboración, la *innovación*, la *validación* y el *cultivo*. Nos apropiaremos de esta definición para reflexionar de qué modo la crítica de cine opera sobre la construcción del nuevo cine argentino como marca. El principio de economía informativa que rige a la *diferenciación* es entendible si pensamos en el nudo central del reclamo crítico: despreciar el todo anterior e implorar por un rasgo diferenciador en un nuevo cine. Ese rasgo medular será básicamente generacional y anclado a un hecho puntual que se fragua como un “antes y después” desde la reflexión de la crítica, la aparición de *Historias breves* (1995). La película, fruto de un concurso del Instituto Nacional de Cinematografía y armada a base de cortometrajes de diversos directores de variada procedencia¹¹², sintetizó la revalorización del cortometraje como escritura fílmica y la renovación generacional tan demandada. Además, funciona como síntesis de la ley de la *colaboración*: toda marca es fruto de un trabajo conjunto y, en este caso, la conjunción es doble: por un lado, se trata de una película donde colabora económicamente el Estado mediante una propuesta de contribución conjunta, los cortometrajes; por el otro, la colaboración es interna al colectivo crítico, que se realimenta, desde diversas perspectivas, en la reafirmación de la escritura que sostiene un modelo. Si esta operación *innova*, lo hace en función de la construcción especular del proceso: lo que la crítica ve de innovador en estas pequeñas piezas cinematográficas es un espejo de las pequeñas visiones (en la medida en que las críticas especializadas aún ocupan un espacio pequeño en relación con otros formatos de escritura, como el ensayo, por ejemplo) que articulan la red de sentido del discurso crítico sobre el cine. La aparición de *Historias breves* y la retahíla crítica influyen en la audiencia, a la que se convoca en aras de los nuevos tiempos de un nuevo cine. Si, como dice Neumeier, la *validación* significa traer a la audiencia al proceso creativo, esta inscripción de un público posible dentro de la propuesta es alimentada por cuanto ahora hay nuevos espectadores: los de la renovación generacional en general y los surgidos de la ebullición de las

¹¹² *Historias breves* se estrenó el 19 de mayo de 1995. Los cortometrajes llevaban las firmas de Daniel Burman (*Niños envueltos*), Adrián Caetano (*Cuesta abajo*), Jorge Gaggero (*Ojos de fuego*), Lucrecia Martel (*Rey muerto*), Sandra Gugliotta (*Noches áticas*), Tristán Gicovate (*La simple razón*), Pablo Ramos (*La ausencia*), Bruno Stagnaro (*Guariso: los olvidados*) y Ulises Rosell y Andrés Tambornino (*Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala*).

escuelas de cine durante la década de 1990. Porque las escuelas de cine también colaborarán en este proceso, como veremos más adelante. Neumeier subraya cómo la marca existe en cuanto patrón de comportamientos; en este sentido, la marca no está acabada, hay que *cultivarla* para que perviva en el tiempo. Este principio es potente si pensamos cómo la crítica cinematográfica consigue, desde los años noventa hasta ahora, consolidar un patrón conceptual denominado *nuevo cine argentino*. Patrón que tiende una red intercambiable entre dicho cine y la crítica que lo nombra y le da entidad. La definición de Neumeier parte de construir a la marca como un sentimiento visceral; este acento emotivo y profundo que la define entra en consonancia con la posición emocional y visceral de la crítica de cine.

Además, toda marca construye sentido y se asienta sobre algún tipo de valor que configura su imagen. Para algunos autores, como Xavier Ruiz Collantes, este valor se basa en el valor diferencial de la marca, en su “personalidad diferencial”:

La marca pasó progresivamente a ser un ente cada vez más autónomo de sus productos, ente en el que lo fundamental era la diferenciación a través de valores que configuraban la imagen de marca, los valores de marca podían entenderse como rasgos de personalidad y la construcción de la marca pasó a ser, esencialmente, la construcción de una personalidad diferencial. En este punto, la marca ya se encontraba a un paso de la antropomorfización simbólica (en Caro y Scolari, 2011: 60).

Hay algo que subyace en la relación del consumidor con su marca, algo que promueve una “antropomorfización simbólica” en busca una narración particular que aúne lo que la marca propone y lo que el consumidor anhela. Para Ruiz Collantes, la marca ofrece una historia de vida que implica que el consumidor/espectador pueda “vivirla”: “La función fundamental de la marca es la construcción de las vivencias en la vida del consumidor en el interior de un marco de referencias narrativas, un marco dentro del cual dicho consumidor pueda vivir sus actuaciones, decisiones, motivaciones, metas, relaciones,

creencias, pasiones, etc., como gratificantes, beneficiosas y dotadas de sentido pleno” (en Caro y Scolari, 2011: 62). La marca funciona como narración y, como tal, la identificación con la marca atrae sobre sí a sus consumidores más fervientes: los espectadores, pero también la crítica. Espectadores nuevos que incluyen tanto a la nueva promoción cinéfila surgida de las escuelas de cine como al simple y llano recambio de público en general, que ve representada en la nueva ficción la situación de crisis económica y social que atraviesa a este grupo etario.

Para este autor, una narración-marca actúa si el mismo consumidor es incluido en la narración sobre la base de las *identidades*, *experiencias* y *bienes* que se le otorguen dentro de esta. Este proceso es reforzado fuertemente en el caso de la propuesta de marca *nuevo cine argentino* fogueada por la crítica. Muchas de las historias del incipiente nuevo modelo trazan los avatares de jóvenes (y también adultos: por ejemplo, *Mundo grúa*¹¹³) sin definición de inscripción socioeconómica en medio de un país en crisis. Las experiencias recogidas no son felices, pero la compensación simbólica que otorga el nuevo cine argentino es la adscripción a una renovación estética de corte realista. En este sentido, existen bienes figurados que asumen todos los consumidores del proceso: existe una renovación en el cine argentino y es la crítica, también renovada, quien colabora a difundir y sostener esto. Evidenciar la situación de un “aquí y ahora” en la producción del cine argentino es un valor fundamental que elabora la crítica de cine sobre el nuevo cine argentino y compromete afectivamente a todos los circuitos de la cadena: se invocan, se preguntan o se cuestionan los lugares de la producción (básicamente, el rol del Estado como sostenedor del nuevo cine), la distribución y la exhibición de esta nueva marca. Casi sin querer, el cine argentino obtiene sus propios y mejores publicistas en aquellos que, paradójicamente, critican y criticarán todo mecanismo de asociación del cine con cualquier estrategia publicitaria.

¹¹³ *Mundo grúa* (1999), el primer largometraje de Pablo Trapero, es incluida entre las películas iniciadoras del nuevo cine argentino, tras la aparición de *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano), estrenada el 15 de enero de 1998 y considerada su mojón originario.

Por su parte, Antonio Caro piensa cómo la fuerza de la marca reside en que es más una *afirmación* de una diferencia que una *constatación* de esta; y así define sus características: la aleatoriedad, la gratuidad, la inmaterialidad, la accidentalidad y la entropía (en Caro y Scolari, 2011: 101). Para este autor, la *aleatoriedad* estriba en que “cualquier cosa puede llenar el vacío ontológico de la marca” (en Caro y Scolari, 2011: 101), de lo que se desprende la *gratuidad* (en cuanto discursividad publicitaria, no en cuanto bien de mercado). A su vez, la *inmaterialidad* de la marca “radica en la distancia definitoria que existe entre ella y el producto, lo que da lugar a las diferentes *reencarnaciones* que una marca concreta puede experimentar, así como a su permanente disponibilidad para encarnarse en un nuevo producto o servicio, incluso muy alejado de su encarnación inicial” (en Caro y Scolari, 2011: 101), mientras que la *accidentalidad* reside en que la marca es pura manifestación que abole la distancia entre esencia y apariencia y entre esencia y existencia. Por último, la naturaleza *entrópica* “deriva de que se trata de un tipo de constructo semiótico que, en función de su aleatoriedad, gratuidad, inmaterialidad y accidentalidad, tiende continuamente hacia la desintegración y la autodisolución” (en Caro y Scolari, 2011: 101). La pluralidad de la marca *nuevo cine argentino* (aleatoriedad) permite que muchas películas quepan en esta nominación, diseminada ventajosamente por encima del valor de mercado (gratuidad) y que colabora con este distanciamiento entre la marca y los productos/películas que designa (inmaterialidad), los cuales, a su vez, ven disueltas sus particularidades (accidentalidad) en beneficio de la misma gratuidad y aleatoriedad de la marca. Entrópicamente, la marca *nuevo cine argentino* se desintegra y se autodiluye: poseerla (cada visionado, cada película vista, cada proposición crítica) es un estadio de desencanto para el espectador (el público general; los mismos realizadores, la crítica en particular), quien reiniciará el ciclo apelando a la plenitud que la marca propone: su afirmación, podríamos decir, *publicitaria* es la garantía de su continuidad. Aunque cada vez sea más difícil determinar qué designa la marca *nuevo cine argentino*, cada vez más esquiva y difusa.

Digámoslo claramente: el nuevo cine argentino es, ante todo, una marca. Una marca publicitaria, un efecto de sentido, una construcción, un objeto comercial. La edificación de esa marca durante los años noventa no solo es fruto de una recolocación del cine en tiempos de crisis, sino también de una necesidad de autovalidación por parte de un sector que busca, imperiosamente, posicionarse en el campo cultural. Consideramos que una habilidad que supo manejar la crítica fue la de posicionarse en el campo. Sin buscarlo, la crítica especializada de cine se monta sobre el fresco sedimento de la nueva producción cinematográfica y la establece como conflicto de época; en este sentido, toma una de las premisas del posicionamiento de una marca (Ries y Trout, 2002): no existe idea sin conflicto, esto es, en sostener que existe un nuevo cine no estriba la originalidad de la crítica de cine, sino en afirmar que es este cine nuevo casi un vínculo de salvación para una cinematografía agonizante. Así, esta idea germen es potenciada en los lectores y/o espectadores de modo tal que ayuda a construir una maniobra que se sostiene en las debilidades de sus posibles contendientes. ¿Quiénes son estos? Tanto las producciones del viejo o perimido cine como la crítica de espectáculos convencional. Esta lógica del posicionamiento, además, funciona porque los “productos” propiciados como marca, esto es, el nuevo cine argentino, ni siquiera corren con una ventaja estética o tradicional dentro del cine vernáculo, y esto suministra, por ende, un retenimiento del nombre del producto, que, a la larga, le asegura un éxito en el mercado simbólico en torno a lo que es y/o debe ser el cine. El nombre, en este sentido, es una expectativa constante que es llenada por la marca.

Ahora bien, este posicionamiento labrado durante estos años debe ser mantenido en el tiempo. ¿Puede resistir esta marca el paso del tiempo? ¿Cómo se actualiza sin perder su razón de ser? Elementos vitales para este proceso a lo largo de los años han sido y son los festivales de cine.

4.10. *El fabricante de estrellas*¹¹⁴. La crítica y el efecto Rotterdam

Los festivales de cine son, sin duda alguna, una instancia de legitimación de películas. No nos interesa hacer una exégesis de los beneficios y las desventajas de los festivales de cine, dado que no es motivo de esta tesis, sino pensar de qué modo se relacionan hoy con la crítica de cine y cuál es la consecuencia de esta relación. Es cierto que en los últimos veinticinco años la eclosión de festivales internacionales, sobre todo de cine independiente, ha significado al menos una expansión considerable de este tipo de cine a escala global. La diversificación del campo obliga, por ende, a buscar nuevas tácticas para colocar al festival dentro de la nómina de lo más reputado dentro de esa tipología. Subrayamos los festivales de cine independiente porque es en ellos donde se juegan principalmente las instancias de competitividad dentro del circuito mundial¹¹⁵.

Podríamos decir que un festival de cine es un espacio donde la exhibición de películas se condensa de forma inusitada: la fiesta que implican es una fiesta para los espectadores, quienes, en un breve lapso, pueden acceder a múltiples ofertas que seguramente jamás llegarán a los circuitos de exhibición comerciales de sus respectivos países. Espectadores son el público en general, los cinéfilos apasionados, los mismos realizadores de películas, los productores que pasan por ahí, los periodistas, los programadores de otros festivales e, indudablemente, los críticos de cine. Tradicionalmente la crítica de cine encontraba en los festivales una instancia única donde ampliar el

¹¹⁴ *El fabricante de estrellas* (1943, Manuel Romero).

¹¹⁵ Los festivales de cine se agrupan en competitivos, no competitivos, competitivos especializados, documentales y de cortometrajes, de acuerdo con la reglamentación de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Cine (FIAPF). Los “tradicionales” de clase A –Cannes (Francia), Berlín (Alemania), San Sebastián (España), Venecia (Italia) y Mar del Plata (Argentina), entre los más reconocidos y antiguos– funcionan como un mercado de intercambio de producciones cinematográficas. La cuestión de los festivales de corte “independiente” merece una exégesis aparte, que redefina qué se entiende por esto y cuáles son sus alcances en tiempos contemporáneos. Para los fines de esta investigación, nos atenemos a una mirada sobre lo independiente que atravesaba el período que estamos analizando. En este sentido, las referencias a la novedad creativa en el cine venían de la mano del cambio que significó la aparición del Sundance Film Festival (Salt Lake City, Utah, Estados Unidos) y su cabeza visible, el actor Robert Redford.

panorama sobre el cual ejercer su labor de escritura. El acceso a cinematografías diversas o distantes y a nuevas propuestas narrativas siempre ha sido un aliciente para la labor crítica. O, al menos, debiera serlo, en la medida en que el destinatario último de la crítica de cine es una audiencia a la cual comunicarle qué está sucediendo con el cine “aquí y ahora”. Sin embargo, la relación de la crítica con los festivales ha variado en los últimos años. Asimismo, la lógica interna de todo festival conlleva la premisa de que un evento de este tipo es, además de una fiesta para los ojos, una buena instancia para realizar negocios. Para los críticos, según señala el guionista, periodista y crítico de cine chileno Gonzalo Maza, el negocio del prestigio:

Hay algo muy perverso en toda esta lógica, y tiene que ver con la influencia que pueden tener los festivales en las políticas de producción y en los fondos internacionales de financiamiento para el cine. En la actualidad una película que gana un festival de cine no garantiza necesariamente su distribución o venta comercial (aunque existen premios en festivales que son precisamente eso: un contrato de distribución en un territorio) pero sí permite instalar (o reafirmar) el nombre de un director o película dentro de un ambiente cultural. El negocio de los festivales de cine es el negocio del prestigio: los festivales se legitiman en cuanto premian películas que “prestigian” al festival, y las películas se abren camino en cuanto logran premios o reconocimientos en festivales “prestigiosos” (2008: párr. 6).

En los últimos años la crítica de cine se ha visto afectada por este negocio del prestigio. Por otra parte, ha enfrentado el embate de la globalización y el estallido de las posibilidades de escritura en el ciberespacio. Esta ampliación del terreno de la crítica en general incide en la crítica especializada, que ve peligrar su espacio tradicional con la proliferación de blogs y páginas web. Volveremos sobre este punto más adelante.

¿Cómo defender, ergo, el espacio del crítico? Creemos que una de las lógicas que rigen la autodefensa del crítico de cine es haber acaparado también otro espacio de legitimación en los festivales. Este espacio único y específico es el

de la programación. Ahora más que nunca, muchos críticos de medios especializados en cine son, además, programadores de festivales. No importa si el festival es chico o grande, tradicional o independiente. Programar un área de un festival refiere, en última instancia, a un saber que distingue al programador del cinéfilo. ¿Es que antes no existieron críticos que fueran programadores? Sí, pero eran excepcionales. Ahora, podemos aventurar que esto se ha vuelto una regla. El trabajo con los grupos de discusión con los críticos de cine y las entrevistas en profundidad, transcritos en el apéndice documental de esta tesis, nos han dado evidencia para plantear esto.

Para Maza los festivales de cine, apretados por esta lógica de mercado, deben sostener ese prestigio, esa marca que es, a la vez, todo festival, mediante la elaboración de otras marcas: los nuevos directores “descubiertos”. Para eso cuentan con la presencia indispensable de los programadores. Los programadores se han vuelto hábiles a la hora de trabajar en la construcción de nuevos talentos, de erigirlos como un “deber ser” del visionado de películas, de volverlos imprescindibles para que sus obras no queden fuera de la gran escenificación legitimadora del campo cultural. Según el autor, el hito fundacional de este proceso es el festival de Rotterdam, que desde 1995 “pone en competencia solo a primeras o segundas películas” (Maza, 2008: párr. 8), modalidad que copiarán el BAFICI (en Argentina) y el SANFIC (Festival de Cine de Santiago, en Chile). Rotterdam es “un festival que explora el nuevo talento no solo de Europa, sino de países ‘emergentes’ de Asia, Medio Oriente, Europa del Este, África y América Latina, algo que han incentivado a partir del Hubert Bals Fund, un fondo de financiamiento para películas provenientes de países de esas partes del mundo” (Maza, 2008: párr. 8).

En relación con el BAFICI, Maza generaliza, dado que, en su edición inicial de 1999, el festival internacional argentino toma como modelo tanto al festival de Sundance como –en lo que atañe a la competencia oficial– a la sección “Zabaltegi - Nuevos directores” del Festival Internacional de Cine de San

Sebastián (San Sebastián, Guipúzcoa, España)¹¹⁶. Hacemos esta observación habida cuenta de que en la afirmación de Maza aparece tanto una generalización como una falta de documentación. Lo cual nos trae, de nuevo, al problema de la crítica carente de vocación investigativa o pegada a una leve profesionalización respecto de las historias del cine, sean particulares, sean generales.

De todas maneras, lo que el autor denomina *el efecto Rotterdam*¹¹⁷ (la capacidad de descubrir talentos y programarlos en competencias oficiales de festivales de cine) trae como coletazo la necesidad de los nuevos directores de estar más pendientes de la visibilidad que de la construcción de mundos narrativos propios, a veces condicionados por la posibilidad de ingreso al espacio festivalero. En este contexto, creemos que la crítica de cine cumple una función tajante y por demás problemática cuando su labor se funde con la de la programación.

De alguna manera, aquello que pudiera preocupar a los realizadores tiene su contrapartida en los críticos de cine: la visibilidad como una de las razones de ser del programador-crítico manifestada en la necesidad de descubrir, sobre todo, nuevos directores. La capacidad de descubrir talentos por parte del

¹¹⁶ La sección “Zabaltegi - Nuevos directores” era una sección competitiva que incluía primeras y segundas películas inéditas de los directores. Este es el modelo de base del BAFICI en 1999. Hoy, la sección “Nuevos directores” funciona independientemente, mientras que “Zabaltegi” se ha convertido en una sección no competitiva. La gestación del BAFICI fue un proceso que buceó en la formación, principalmente, de los dos festivales mencionados. Los datos sobre este particular los hemos obtenido en conversaciones tanto con el gestor del festival, el docente e historiador de cine Ricardo Manetti, como con uno de los miembros del equipo de Manetti en la elaboración del proyecto, la gestora cultural Débora Staiff.

¹¹⁷ El texto de Maza es interesante porque define que *el efecto Rotterdam* puede perjudicar en vez de mejorar la circulación de las películas: En primer lugar, porque construye el mito del talento natural en el cine al premiar solo a primeras y segundas películas, cuando la madurez de muchos directores aparece promediando sus carreras artísticas y profesionales. En segundo término, porque organiza una lógica subsidiaria de mercado por la cual los directores que han pasado el filtro de este tipo de competición deben (para seguir validándose) ingresar en el circuito de festivales “mayores” (Locarno, Berlín, Cannes, por ejemplo), quizás sin estar maduros para eso: “Los directores jóvenes descubren con sorpresa que ya para su tercera película se espera que califiquen en alguno de estos festivales como una forma de seguir con una carrera de director. Si no lograron ingresar a una de esas ‘vitrinas’, en el futuro se les hace más cuesta arriba conseguir coproductores, contratos de distribución, invitaciones a otros festivales” (2008: párr. 12).

crítico-programador tiende a convertirse en una extensión de la escritura. Se trata de una prótesis que subsana, en cierta medida, la falta de ámbito adecuado donde practicar o desarrollar la escritura crítica. Nuevamente los grupos de discusión y las entrevistas en profundidad nos han acercado a esta necesidad del crítico-programador de señalar su valía mediante la capacidad de descubrimiento de talentos. Esto ayuda a entender cómo, en la última década, la crítica especializada de cine, también desde este espacio conquistado (la programación en festivales), ha contribuido a construir la marca *nuevo cine argentino*.

4.11. *Los tres berretines*¹¹⁸. La crítica borromeica

Llegados a este punto, revisemos lo expuesto hasta ahora, casi como una síntesis que nos permita avanzar. Los años noventa traen los nuevos aires de una nueva crítica, la cual se arma sobre la base de la negación de la tradición del cine vernáculo previo, la minimización de la formación teórica y la construcción de la marca *nuevo cine argentino*. En este proceso colaboran tanto los festivales como las escuelas de cine. El resultado es una crítica especializada estentórea, emocional y confrontadora, donde la falta de sustento teórico analítico sólido (o de modelos hermenéuticos propios) es compensada por la añoranza de un modelo romántico (los años sesenta), una estética del careo (la vocación por enfrentar directores, críticos e incluso lectores bajo la aparente militancia a favor de la libre expresión y la variedad de miradas), un infantilismo emocional expositivo y una lectura blanda y/o pobre de autores referenciales en la formación de la historia, la teoría y la estética cinematográfica.

Definimos así a la crítica cinematográfica surgida y gestada durante los últimos veinticinco años como una *crítica borromeica*, esto es, enlazada indisolublemente tanto a la aparición de festivales de cine como a centros de formación (universidades). Su médula neurálgica la constituye el nuevo cine

¹¹⁸ *Los tres berretines* (1933, Enrique T. Susini).

argentino, cine generado a partir de la segunda mitad de la década de los noventa. La *crítica borromeica* tiene como características:

- la dependencia de otras instancias de legitimación para sostener su escritura;
- la carencia de metodología analítica propia;
- el trastrueque del componente metodológico por una lógica de la buena fe del crítico;
- el descreimiento de una genealogía o tradición fílmica vernácula;
- el infantilismo y/o puerilidad emocional como rasgo de validación;
- el cine de autor como marca construida.

Páginas atrás señalamos que esta nueva crítica teje dos estrategias que se complementan y se realimentan: la construcción de un nuevo cine (lo que homologamos a la marca *nuevo cine argentino*) y un llamamiento a la reaparición del autor, verdadero nudo gordiano de la marca edificada.

Si la crítica de cine especializada es una crítica borromeica, este tipo de crítica gestada a desde la mitad de los años noventa se instituye y funciona en la medida en que los otros componentes del nudo trenzado proveen el sostén teórico (universidades) y la visibilidad validada (festivales). El resultado es un magma indiferenciado o de límites porosos, donde los miembros de cada grupo pueden o no ser miembros de otro e incluso serlo al mismo tiempo. Esto no sería negativo, si hubiera un estado de circulación de la crítica cinematográfica que le permitiese amoldarse a los diferentes contextos sin perder la especificidad de ninguno de ellos, pero sin tampoco diluir lo específico contextual en una generalidad vacua.

Lo más preocupante de este tipo de crítica no es su red de articulación, sino que lo que construye en su centro (llámese *autor*, llámese *nuevo cine argentino*) es un centro endeble, fatuo y autorreferencial: ella está mucho más atenta a no perder espacios de legitimación que a escuchar y leer, amorosamente, al objeto de su afecto, el cine.

Entonces, ¿es posible desembrozar esta crítica blindada? ¿De qué modo se desarticula esta cerrazón del campo de la crítica? El planteo, pues, de un nuevo escenario para la crítica es la cuestión que debemos problematizar.

Antes de llegar a esto, es necesario revisar los otros dos componentes que trenzan la relación indisoluble que construye al nuevo cine argentino: las escuelas de cine y los festivales, en sentido estricto, el BAFICI.

Capítulo 5. Las escuelas de cine y los festivales en la creación del autor

No es la benevolencia del carnicero, del cervecero, o del panadero la que nos procura el alimento, sino la consideración de su propio interés. No invocamos sus sentimientos humanitarios sino su egoísmo; ni les hablamos de nuestras necesidades, sino de sus ventajas.

Adam Smith

5.1. Introducción

En este capítulo estudiamos las dos instituciones que coadyuvaron, junto con la crítica cinematográfica, reseñada en el capítulo anterior, a la creación del *nuevo cine argentino*: la Universidad del Cine y el BAFICI. Primero, investigamos al fundador de la casa de estudios, el director de cine Manuel Antín. Revisamos su papel como director del Instituto Nacional de Cinematografía (INC, INCAA¹¹⁹) durante la recuperación democrática postdictatorial, para entender cómo la práctica de la gestión de la cultura le posibilita tanto la visibilidad social reconocida como las herramientas necesarias para llevar a cabo una universidad privada que, además, cubre un nicho de mercado inexistente en el país.

¹¹⁹ Utilizamos ambas denominaciones, según el período analizado. El 4 de enero de 1957 el gobierno *de facto* de Pedro E. Aramburu promulga el decreto ley 62/57 destinado a fomentar la actividad cinematográfica, disponer la creación de un ente autárquico, el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y crear un fondo de fomento. Otro decreto ley, el 3772, del 11 de abril del mismo año, crea el Insituto, sus funciones y obligaciones. El 14 de mayo de 1968 se promulga la Ley nº17.741 de fomento de la actividad cinematográfica nacional, bajo el gobierno *de facto* de Juan Carlos Onganía (1966-1970). Allí se proclama que el instituto es un ente autárquico que depende de la Secretaría de Difusión y Turismo de la Presidencia de la Nación. Esta autarquía fue anulada en 1996 por el ministro de economía Domingo Cavallo durante al gobierno de Menem. Por el Decreto del Poder Ejecutivo nº1536 del 20 de agosto de 2002, es restituida bajo la presidencia de Eduardo Duhalde, pero se modifica la naturaleza jurídica y pasa a ser un ente público no estatal. En el medio, la ley 24.377 del 28 de septiembre de 1994, también bajo el gobierno de Menem, modifica el nombre del Instituto, a INCAA –lo que amplía el campo a artes audiovisuales- y lo refirma como ente autárquico pero dependiente de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

Como cantera insoslayable del nuevo cine argentino, inspeccionamos la Universidad del Cine desde su gestación política, cultural y académica, a la vez que desarrollamos su vinculación y relaciones con el BAFICI.

El BAFICI, al mismo tiempo, es analizado también como un producto político cultural del período: establecemos sus características y cómo, desde sus rudimentos, está ligado a la universidad privada.

5.2. *El arreglo*¹²⁰. La Universidad del Cine

El revivir de las escuelas de cine en el país es fruto de los años posteriores a la recuperación democrática. Si bien en Argentina existían institutos de formación en cine, los años noventa ven un desarrollo inaudito de este ámbito educativo (Goity, en España, 1994: 299). La necesidad de renovación en el cine implica la necesidad de formación de nuevos técnicos para las nuevas películas. ¿Cómo formar, entonces, a nuevas camadas de profesionales? ¿De dónde aprenden sus competencias? ¿Qué espacio específico puede albergarlos? Consideremos que la industria cinematográfica argentina, en los primeros años de la recobrada democracia, sufre los mismos sobresaltos económico-políticos que el gobierno de Raúl Alfonsín. Los nuevos desafíos que afronta el cine son tanto apostar por la innovación en las películas como revisar y poner en valor la formación de sus cuadros técnicos. En esta coyuntura nace la Universidad del Cine, bajo la égida de Manuel Antín.

5.2.1. *Persona honrada se necesita*¹²¹. Manuel Antín y los avatares de la gestión cultural

Sin despreciar a ninguna de las instituciones surgidas durante el período, consideramos que es la Universidad del Cine la que hegemoniza el campo de la formación de realizadores y técnicos, a la vez que puede vincularse de manera altamente productiva con la crítica y los festivales para armar un tejido

¹²⁰ *El arreglo* (1983, Fernando Ayala).

¹²¹ *Persona honrada se necesita* (1941, Francisco Mugica).

potente cerrado, sobre sí mismo, de autovalidaciones mutuas. La incidencia del proyecto Universidad del Cine en el recinto específico de la ciudad de Buenos Aires es determinante por cuanto se erige como un proyecto *universitario*, mientras que las casas de estudios sobre cine que existen sobre fines de la década de 1980 son centros terciarios o, lisa y llanamente, el cine forma parte solo como asignatura de planes de estudio dentro de otras carreras universitarias ligadas al arte en general (Goity, en España, 1994: 300-301). Lo volvemos a destacar: para la fecha de su puesta en marcha, 1991, no existen universidades dedicadas íntegramente al cine. La Universidad del Cine, entonces, sintetiza en su propio nombre una reivindicación de totalidad que cala fuerte en el entorno y por ello el salto cualitativo que ofrece la institución golpea fuertemente en el imaginario social.

Hay que entender el proyecto Universidad del Cine y el lugar de su cabeza fundadora, Manuel Antín, en la encrucijada que significa el advenimiento democrático postdictadura cívico-militar que lleva a la presidencia al radical Raúl Alfonsín desde el 10 de diciembre de 1983 hasta el 8 de julio de 1989, cuando asume Carlos Saúl Menem. Antín pertenece y es fiel a los postulados de la Unión Cívica Radical (UCR). El partido radical posee una fuerte tradición en la Argentina. Fundado en 1891 por Leandro N. Alem, es uno de los partidos políticos más antiguos del país, el segundo en cantidad de afiliados y el que históricamente, a lo largo del siglo XX, se ha pronunciado como la oposición más cabal al modelo peronista¹²². La “pelea” *radicales versus peronistas* es de larga data en los vericuetos de la historia político-social de Argentina. A lo largo de su historia centenaria, el radicalismo construyó un estilo cultural de relacionarse con la sociedad ligado a cierta idea general (o generalizada) del *savoir faire*. Es importante entender esto porque justamente se trata de un estilo completamente diferente a “lo nacional y popular” de corte peyorativo con

¹²² Sobre la génesis y desarrollo del partido radical la bibliografía es extensa. Señalamos algunos textos capitales: Rock, David (2001), *El radicalismo argentino 1890-1930*, Buenos Aires, Amorrortu; Persello, Ana Virginia (2007), *Historia del radicalismo*, Buenos Aires, Edhasa.

el que se estigmatizó (también en un lineamiento general) al peronismo¹²³. Según Gabriel Obradovich,

[e]n el imaginario radical, la UCR aparecía como el partido defensor de los derechos políticos, el progreso y la buena administración. Por el contrario, los peronistas y sus gobiernos eran asociados a las crisis, al autoritarismo y la corrupción. Por otro lado, la identidad social de los votantes radicales estaba constituida en oposición a los electores peronistas. En su mayoría, los radicales se sentían más habilitados y autorizados a votar en la medida en que sus capacidades económicas y educativas los diferenciaban de los electores peronistas, en los que, según ellos, primaba el interés material y el haber sido engañados por sus dirigentes (en Pucciarelli, 2011: 139).

En función de este trabajo, hay que comprender que la pugna entre ambas concepciones antagónicas respecto de la cultura y sus producciones estéticas (no solo el cine, sino también la literatura, las artes visuales, el teatro o la música, por nombrar solo las más sistematizadas dentro del campo cultural) no solo son el reflejo de una batalla cultural, sino también la manifestación “estética” de un problema político e ideológico de larguísima data. Manuel Antín acompaña ideológicamente a Raúl Alfonsín en el proyecto político de transformación del país, asume como director del Instituto Nacional de Cinematografía durante el gobierno radical y permanece allí hasta las elecciones anticipadas que llevan al poder al peronista Carlos Saúl Menem. Señala Antín:

Alfonsín era un candidato que claramente podía ganar las elecciones. Me acerqué junto a un grupo de intelectuales, como Brandoni, Gorostiza, entre otros, para ayudarlo. Generó un centro que se llamó CPP (Centro de

¹²³ La historia del peronismo es una de las más complejas en Argentina. Sus variables y sus derroteros, su impronta cultural y sus derivas son las que más literatura e investigación histórica provocaron y provocan en el país. Un buen acercamiento al tema lo ofrecen los variados textos del sociólogo y “peronólogo” Juan Carlos Torre. Destacamos sobre todo la dirección del volumen *Los años peronistas (1943-1955)* (2002), Buenos Aires, Sudamericana. Otro texto referencial es Silvia Sigal y Eliseo Verón, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista* (2003), Buenos Aires, Eudeba.

Participación Política)¹²⁴. Él siempre dijo que no sabía de cultura, pero que le gustaba mucho. Entonces se rodeó de gente que lo acompañaba en los discursos por el país, y ahí nos sumamos todos sin ninguna aspiración individual, queríamos simplemente ayudar a salir de la situación crítica, la de la época militar. Cuando ganó y me ofreció el puesto en el Instituto, me prometió que él estaría apuntalando mi gestión (en Sáñez, 2010: 104-105).

Este dato es importante, dado que el Instituto es un ente autárquico que depende directamente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y es “el encargado del fomento y regulación de la actividad cinematográfica argentina en todo el territorio argentino y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía de ese país”, según consta en la página web del Ministerio de Cultura de la Nación. De dicho instituto depende, a su vez, la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica¹²⁵. Antín considera que durante su gestión a cargo del Instituto Nacional de Cinematografía fue descuidado con la escuela, debido a las múltiples responsabilidades que el cargo de gestión le obliga a asumir en el contexto nacional pero también en el internacional (Sáñez, 2010: 107-108). Antín no solo debe gestionar el Instituto, sino también lidiar con la escuela pública de formación de los cineastas. La obliteración de esta última, empero, puede leerse como una señal de las relaciones entre campo intelectual y campo de poder (Bourdieu, 2002a: 9-50). Más que descuido, se trata de un lineamiento claro de la gestión que privilegió la visibilidad internacional del Instituto, su cabeza directora y sus relaciones interinstitucionales de variado tenor sobre la reformulación o mejoramiento de la calidad educativa del propio instituto de formación de directores y técnicos cinematográficos. Cabe señalar que las revisiones críticas de la gestión de Antín a cargo del Instituto no dan cuenta de esto. Todo lo contrario, a la hora de evaluar, los análisis se focalizan en la

¹²⁴ El Centro de Participación Política fue creado por el radical de extensa trayectoria en la militancia universitaria Jorge Esteban Roulet (1928-1987) y estuvo destinado, básicamente, a elaborar las propuestas programáticas que sirvieron de base a la plataforma electoral de la UCR. Entre sus miembros se encontraban –por la parte cultural–, además de Antín, Marcos Aguinis, Hebe Clementi, Luis Brandoni, Aída Bortnik, María Sáenz Quesada, Luis Gregorich, entre otros.

¹²⁵ En aquella época todavía denominada *Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica* (CERC).

imposibilidad de Antín de lidiar con las condiciones del escenario económico y político que hereda. Clara Kriger (2015), por ejemplo, enumera los objetivos “más significativos” que se propone Antín al frente del Instituto, los analiza y avisa que se detendrá sobre los conflictos que impidieron su realización. Curiosamente, el único objetivo que se deja a un lado es “la enseñanza del cine para la formación de nuevas generaciones de técnicos y cineastas”. El silencio generalizado respecto de este problema puede leerse como un síntoma de cómo las clases dominantes definen el campo cultural y sus lógicas de consumo; nos referimos, en última instancia, al modo en que se organizan los sistemas clasificadores, “esquemas históricos de percepción y apreciación que son producto de la división objetiva en [...] y que funcionan al margen de la conciencia y del discurso” (Bourdieu, 2002b: 479). En otras palabras, no existen críticas al viejo director por la renuencia a cumplir el objetivo formativo de la escuela estatal del Instituto: la importancia de la educación superior en el ámbito público es deglutida por otros valores de mercado, más importantes y/o visibles para el momento.

Estos someros datos son necesarios para entender el proceso de gestación de la Universidad del Cine y sus vinculaciones con el campo cultural cinematográfico, los festivales y la crítica de cine. Antín no solo debe gestionar el Instituto, sino también lidiar con la escuela pública de formación de los cineastas.

Recordemos la pertenencia fuerte y constante de Antín al modelo cultural surgido de la cantera radical, partido asociado históricamente al desarrollo de las bellas artes o las artes cultas. Públicamente, el nombre de Antín es un buen punto de partida para encarar a la ciudadanía y goza de aceptación por parte del entorno. Al mismo tiempo, el otrora director es uno de los referentes insoslayables de la denominada *generación del sesenta*, esto es, como ya vimos a grandes rasgos, la versión vernácula de modernidad fílmica en el cine argentino. Manuel Antín representa la figura del hombre culto, director de cine, amante de las letras; un caballero elegante, educado y refinado. Un caballero

del cine moderno. Su nombre encarna, para la década de 1980, una apertura estética tras los años de censura, la posibilidad de activación de una industria cinematográfica cercenada por el anterior período oscuro y la recomposición de la imagen del cine argentino en el exterior. La política de gestión llevada a cabo por Antín en el Instituto tiene, entre sus múltiples objetivos, proyectar al cine argentino en el exterior, ubicarlo en el mercado internacional: “Durante mi gestión abrimos una agencia de venta de cine en el exterior, que luego del gobierno radical se cerró, pero fue un emprendimiento importante, porque se pudo verificar en esos años el crecimiento en cifras de ventas de las películas afuera” (en Sáñez, 2010: 105). Se dedica a esto con énfasis y arma una red de visibilidad de la filmografía nacional en el marco europeo. Por otra parte, también debe administrar y atender las demandas de la escuela del Instituto, hecho que queda subordinado a las políticas de visibilidad hacia fuera. La embajada de Antín logra taponar el problema de la formación educativa bajo el brillo de la exposición internacional y esto se enmarca en los vaivenes económicos que agotan al gobierno de Alfonsín (Heredia, 2006: 153-198). La formación fuerte de cineastas que se necesita para alimentar el circuito de festivales y la proyección internacional en un amplio espectro se desplaza al proyecto personal de Antín, cuando presenta su renuncia tras la finalización del período alfonsinista, y que es la creación de un centro de formación especializado en cine. Algo de esto deja entrever Sandra Torlucci cuando enuncia:

Manuel Antín se integra a la cultura desde dos lugares fundamentales: primero como director del Instituto Nacional de Cinematografía (1984-1989) y después como creador y rector de la Universidad del Cine, dos gestos fundacionales para una sociedad devastada por la peor dictadura que nos dio la “patria”: uno, para impulsar desde lo administrativo el renacimiento del cine nacional, y el otro, para que el impulso se enriqueciera estéticamente a partir de la educación en el cine. Así Antín, a veces en broma, a veces seriamente, deja oír una metáfora que podría ser todavía el hilo que aparentemente había perdido: “La Universidad del Cine es mi última película” (en España, 2005, vol. II: 111).

Tomando las palabras de la investigadora, nos preguntamos: ¿acaso el impulso para el renacimiento del cine argentino no podía tener cabida dentro de la enseñanza pública?; ¿cómo leer esos dos lugares desde los cuales Antín capitaliza simbólica y económicamente la cultura y la educación?; ¿desde qué lugar interpretar “La Universidad del Cine es mi última película”?

5.2.2. *El gran secreto*¹²⁶. Armar un proyecto educativo

Para comprender el proyecto universitario, es necesario revisar aquello que Antín achaca a la escuela pública del Instituto, esto es, la falta de sostén humanista, la flaqueza teórica y el poco basamento cultural. Valores de la alta cultura que también responden, en términos de *habitus* (Bourdieu, 1991), al juego del entramado social que se hace cuerpo y que, en este caso, responden al contexto del que proviene Antín.

Antín mismo señala que es un director de cine que elige el cine casi por azar. Su interés indiscutible son las letras y posee una producción considerable entre poemas, novelas y obras teatrales, algunos inéditos. Es notable su resistencia a considerarse director y sus referencias constantes a la literatura se han convertido en parte integrante de la *imagen Manuel Antín*.

Señalamos un comentario del realizador:

Me hizo mucha gracia, porque a los cineastas argentinos nos atribuyen ser imitadores de un cine extranjero, cuando también sucede que los extranjeros copian libros argentinos. Niego toda influencia del cine francés en esa época, porque no lo conocía cuando hice *La cifra*, y en realidad si uno lee el cuento [“Cartas de mamá”], lo que servía como punto de comparación, que es el tratamiento del tiempo en la narración, está en el cuento mismo, ahí me basé yo, no en otros cineastas (en Sáñez, 2010: 55-56).

¹²⁶ *El gran secreto* (1942, Jacques Remy).

Antín articula, bajo la galanura expositiva hincada sobre su consabido sentido del humor, una posición autorreferencial y petulante. Aun así, los vasos comunicantes con el paradigma francés son visibles. Paradigma registrado en el decir de Torlucci:

En reiteradas oportunidades, los historiadores del cine y los críticos cinematográficos hablaron de las influencias que operaron en la estética de Antín. Una de las más reconocidas es la *nouvelle vague*, que en Francia se transformaba en el movimiento de vanguardia por excelencia. De *Cahiers du cinéma* a la pantalla, el camino de la *nouvelle vague* propone un vínculo estrechísimo entre la teoría y la praxis cinematográfica. Este cine crecerá acompañado y dejándose acompañar por el movimiento literario *nouveau roman*. Cine/literatura será entonces el encuentro privilegiado por los intelectuales franceses que integran esta revolución estética. La propuesta era el rechazo de la linealidad narrativa: una representación neobarroca, donde se explicitan las marcas de enunciación y se experimenta con todos los recursos que el código ofrece a un lenguaje cinematográfico cada vez menos cristalizado y más productivo: ruptura de *raccord*, encuadres descentrados, fragmentación de la imagen, “fuera de campo absolutos”, experimentación con la relación banda sonora/banda visual, etc. Así, la literatura moderna fue una fuente en la que Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet, entre otros, encontraban una lectura que no acababa, una lectura que abría la posibilidad de filmar un mundo donde el sentido aparecía, sobre todo, en la descripción de los objetos a partir de las referencias generadas desde la imagen y el sonido (en España, 2005, vol. II: 104).

La autora conjuga los elementos más importantes que reflotan, desde otro lado, el problema de la autoría en el cine moderno. La mención de la transformación narrativa subraya especialmente la capacidad de este nuevo cine de reflexionar sobre su propia condición lingüística. Lo cual no es poco. La *nouvelle* narratividad metaforiza el campo cultural sobre el que se funda la Universidad del Cine: será universidad acorde ideológica y estéticamente con la reinención de la añorada generación del sesenta. La trenza entre un tipo de cine y sus posibilidades de ser encarado, esto es, producido, filmado y hasta exhibido, se

aprieta fuertemente en la sede de la nueva universidad privada, léase: paga. Así como existe la definición legitimada de *cine de autor*, estamos accediendo al proceso de formación de una *universidad de autor*.

Universidad de autor densifica el valor de por sí fuerte de la pertenencia a los estudios superiores. Pertenecer a la universidad es homologado, en cierto modo, a la rigurosidad y el control respecto de ciertos saberes. En este caso, además, los saberes se yerguen sobre una etiqueta consagrada por el cine, el *cine de autor*. Las bases de la universidad de *qualité* están en marcha. Dice Antín:

Quería mantener la apertura hacia mucha gente del cine que había producido durante la gestión del INC y a la vez quería forjar un clima de interés cultural como el que emanaba de la facultad de Filosofía y Letras.¹²⁷ ¿Cómo se podía hacer eso sin medios? Porque con medios era muy fácil, hacía una fundación, una especie de Fondo Nacional de las Artes. Entonces vinculé dos ideas: que teníamos que mejorar el nivel cultural del cine argentino para que pudiera competir internacionalmente, y que para eso teníamos que crear una facultad con bases similares a las de Filosofía y Letras, pero que a la vez fuera interesante para la gente que tiene o busca otra especialidad. Sentí que esa facultad tenía que especializarse en algo atractivo como es el cine y tenía que poder producir películas. Esa idea de la productora que enseña Filosofía o de la facultad de Filosofía que produce películas es la FUC¹²⁸ [...] Cuando creé la FUC y la llamé Fundación porque no la podía instaurar como Universidad empecé a predicar el hecho de jerarquizar la enseñanza del cine otorgándole nivel universitario; esa lucha me fue dando un espacio diferente. Además tiene un equipamiento que no tiene ninguna institución en América latina (en Sández, 2010: 112-113).

En la explicación del director yacen tres líneas que se alimentan mutuamente. En primer lugar, la invocación al modelo del Fondo Nacional de las Artes

¹²⁷ Se refiere siempre a esta facultad dentro de la Universidad de Buenos Aires.

¹²⁸ Esto se explica en el apartado 5.2.4.

(FNA), un ente cultural creado por el gobierno de facto del general Pedro E. Aramburu en 1958. El FNA tiene por objeto

- a) Otorgar créditos destinados a estimular, desarrollar, salvaguardar y premiar las actividades artísticas y literarias en la República y su difusión en el extranjero.
- b) Otorgar créditos para construir y adquirir salas de espectáculos, galerías de arte, estudios cinematográficos y cualquier otro inmueble necesarios para el desarrollo de labores artísticas; como asimismo, para la adquisición o construcción de maquinarias y todo tipo de elementos o materiales que requieran estas actividades.
- c) Administrar, fiscalizar y distribuir, conforme a las disposiciones legales, los fondos de fomento a las artes, dispuestos en leyes dictadas o a dictarse (Decreto-Ley 1224, 1958)¹²⁹.

La diferencia entre las “actividades artísticas” y las “literarias” y el señalamiento de la difusión en el exterior del país recuerdan, por una parte, una concepción privativa del arte según la cual, frente a las actividades artísticas en general, se yergue la literaria como un nicho único; por otra, la necesidad de proyección internacional. Se trata, en definitiva, de una concepción sesgada de la cultura que privilegia la literatura por encima del mundo del arte a la vez que pone el acento en el mercado de circulación internacional. Los puntos b) y c) acogen nuevas formas de arte ligadas a la industria cultural y complementan una visión totalizadora respecto del quehacer artístico. La elocución de Antín deja entrever, en este sentido, un apego a ese modelo que está en la base de la concepción de la cultura que lo atraviesa, si retomamos el concepto del arte como forma social, esto es, “formas sociales variables dentro de las cuales las prácticas significativas se perciben y se organizan” (Williams, 1981: 121). Esta identificación de Antín con un modelo cultural se complementa con su adhesión al modelo humanístico de la Facultad de Filosofía y Letras. Esta segunda línea es importante porque de ella deriva el sustrato académico que sostiene su

¹²⁹ Véase Decreto-Ley nº 1224. Boletín oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 14 de febrero de 1958.

emprendimiento educativo. Cuando Antín dice “Filosofía y Letras” sobreentiende que el interlocutor comprende que se refiere a la facultad inserta dentro de la Universidad de Buenos Aires. “Filosofía y Letras” es *de* la Universidad de Buenos Aires. Nuevamente, el implícito se enraíza en otra institución que domina el canon de la educación superior en el país¹³⁰. La tercera línea es clara y determina el sino de la futura casa de estudios dedicada al cine: ser una productora.

5.2.3. *La guerra la gano yo*¹³¹. La industria del prestigio

La universidad creada –y por *creador* entiéndase ‘la cabeza visible del proyecto’– por Manuel Antín, director de cine argentino y referente ineludible de la generación del sesenta, garantiza el ingreso al circuito más alto de formación educativa. Esto ocasiona un movimiento interesante por dos motivos.

Por un lado, se justifica la necesidad de incorporar a quienes manejan el oficio del cine, los viejos técnicos, que logran la certificación de su saber por méritos equivalentes a estudios de nivel superior. Así se recoloca en el ámbito académico a veteranos técnicos del cine nacional que encuentran en la enseñanza del oficio una alternativa laboral para compensar la falta de producción industrial de cine en Argentina. Pensemos que, si bien hay una posición de resistencia, por ejemplo, de la crítica hacia el viejo cine, este queda subsumido bajo el nombre de los directores. Los técnicos parecieron siempre ser ajenos a este “desprecio de época”. Y, de hecho, el reservorio práctico del oficio está en los técnicos¹³². La inclusión de estos técnicos en el ámbito de las

¹³⁰ La discusión en torno a la supremacía de la Universidad de Buenos Aires en relación con otras universidades del país excede los límites de este artículo. Más allá de la calidad académica –esto implica rever qué se entiende por *calidad académica* en el circuito universitario–, operan en la conformación del canon universitario (que incluye sus valoraciones, su presencia en ránquines internacionales, etc.) no solo la antigüedad de la casa de estudios, sino la cantidad tanto de facultades como de alumnos. En este sentido, es muy difícil para el resto de las universidades públicas nacionales alcanzar numéricamente a la Universidad de Buenos Aires. Si a esto sumamos los baremos por los cuales se mide el éxito o valía de una institución académica, el mapa es sumamente complejo.

¹³¹ *La guerra la gano yo* (1943, Francisco Mugica).

¹³² La nómina de técnicos que alternan en los diversos espacios de formación de gente de cine es enorme. Hasta la aparición de flamantes egresados, era habitual ver los mismos rostros de

escuelas de cine significa, además, una aprobación de alto valor simbólico: pasan a pertenecer a un circuito de legitimación por antonomasia, la formación académica en institutos reconocidos de la enseñanza oficial.

Por otra parte, se anexa a un número considerable de profesores universitarios, surgidos mayoritariamente de carreras humanísticas y que son garantes de la formación en asignaturas de historia, teoría y estética cinematográfica.

Básicamente, estos profesores serán provistos por la Universidad de Buenos Aires, bastión insoslayable de la formación académica en el país y que ocupa el primer lugar en el podio de universidades nacionales. Existe una fuerte ligazón entre el proyecto educativo y el proyecto cultural de la Universidad del Cine, de impronta humanista europeizante, ligada a los patrones de formación del prestigio en torno a las artes que el país decantó desde fines del siglo XIX. Este “prestigio” es de fuerte herencia francesa. Aún más, Argentina es el país más francófilo de toda América Latina, dado que en su historia cultural el pensamiento francés ha tenido una fuerza inicial, tajante, y que arrastra conceptualizaciones acerca del arte y la educación desde fines del siglo XIX hasta la fecha.

Todavía más, en la ciudad de Buenos Aires es donde se concentró gran parte de la influencia francesa en el arte, la arquitectura y la cultura en general. La oleada inmigratoria gala a la Argentina data de fines del siglo XIX, período en el que los franceses conformaban el núcleo más grande de extranjeros llegados al país. Eran los inmigrantes más calificados: los instalados en el interior del país, rápidamente ganan protagonismo en las áreas de agricultura y ganadería. Los que eligen quedarse en la metrópoli definen la hotelería porteña pero también, entre otros rubros, el paisaje de la ciudad y su arquitectura. Además, el derecho civil argentino tiene como base el Código de Napoleón y el modelo

guionistas, directores, fotógrafos, escenógrafos y otros rotar de escuela en escuela en los diversos cargos docentes.

educativo también es de cuño francés¹³³. Lo francés se convierte en sinónimo de legitimación cultural, de estatus, y en poco tiempo de *savoir faire* y *savoir vivre*. Lo que se gesta durante al desarrollo de la ciudad en la primera mitad del siglo XX no vuelve atrás. Ni siquiera el alud de la cultura norteamericana que domina a escala global, es comparable, para el argentino y, sobre todo, para el porteño, con el estatus cultural francés. Señalamos esto para remarcar que, más allá del dato coyuntural respecto de si Antín se reconoce o no influenciado por la modernidad fílmica francesa, el sustrato francés es en sí mismo una base fuerte del tejido sociohistórico y cultural del país. Recapitemos lo expuesto para entender la fuerza cabal que tiene y obtiene la Universidad del Cine.

Así como el cine moderno surge para contravenir las formas fílmicas anteriores, anquilosadas pero a la vez resquebrajadas, de las narrativas tradicionales para el universo audiovisual, la Universidad del Cine se ubica como proyecto pedagógico en una línea de formación enciclopedista de excelencia (la universidad), pero apela al mismo tiempo a un nicho para la innovación, circunscrito al objeto al cual se aboca la formación: el cine. En este sentido, es importante la configuración del plan de estudios de la Universidad del Cine. El diseño de las asignaturas y sus contenidos mínimos quedará bajo la responsabilidad de la secretaría académica, que incorpora a la nueva casa de estudios modelos epistemológicos propios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires¹³⁴. El rasgo distintivo será el lado

¹³³ Estos datos no son menores, dado que permiten entender cómo la presencia francesa, ligada además a las familias patricias del país, modela la imagen del ciudadano medio de la capital de la república. Paul Groussac (en educación) o Carlos Thays (arquitectura y paisajismo) son nombres fundacionales dentro del espectro educativo y cultural de la ciudad. El caso de Thays es, sobre todo, importante dado que es el responsable de la remodelación del diseño urbano de la ciudad de Buenos Aires: parques, plazas y jardines que convierten a la ciudad en un espacio "verde" mucho más cercano al diseño urbano francés. Groussac, bibliotecario, historiador y crítico literario, fue la cabeza de la Biblioteca Nacional durante 44 años. En este aspecto, el proceso de afrancesamiento capitalino corre en paralelo con la explosión inmigratoria. Y, si bien la ciudad recibirá un contingente importante de españoles e italianos –de hecho, suele asimilarse al argentino más con estos países–, la pertenencia a un cierto círculo del saber intelectual está unida a la presencia francesa.

¹³⁴ La secretaría académica estaba –y continúa hasta la fecha– a cargo de Graciela Fernández Toledo. El crítico y profesor de cine Claudio España, a su vez, colabora con el desarrollo y los

humanista, anclado en la tradición universitaria más rancia y tradicional, en consonancia además, con el perfil alfonsinista en que se inscribe el plan. En la entrevista en profundidad que le hicimos en 2015, Ricardo Manetti señala primero de qué modo Antín piensa, desde la “cantera radical” propia del período, el germen del proyecto:

Pero yo me acuerdo [de] cuando Claudio vino de la primera reunión que había tenido con Manuel Antín. [...] lo que se planteaban eran como grandes seminarios con grandes nombres. Aída Bortnik. Claudio España para *Historia del cine*, podría decir. Aída Bortnik me acuerdo seguro, Aída Bortnik dando *Guión*, Puenzo... Yo me acuerdo [de] que, bueno, todavía cuando hablamos con Claudio le dije: “Qué bueno que están todos esos nombres pero... ¿cuánto van a poder dar cada uno?”

No basta, por ende, el reconocimiento de grandes nombres. Es necesario además, alcanzar la excelencia académica que posicione al proyecto. En este sentido Manetti señala la incorporación de Graciela Fernández Toledo como cabeza académica:

Graciela era profesora de *Estética del teatro* en una facultad de Filosofía y Letras [...] yo [...] empiezo a trabajar con Graciela en Semiótica y todo eso empezará en el año 93, 94, por allá, 92, 93, 90, 91, yo te diría 92 ya Graciela está [...] se empiezan a dar *Semiología*, *Semiótica*, que los alumnos tienen que cursar porque no las habían tenido... se les da más una matriz académica [...] Graciela llama profesores del ámbito universitario que conviven con profesores que vienen de la realización y del ámbito de la producción, pero ingresa gente que viene del ámbito académico. [...] Y por otro lado, bueno, trae a nombres como Mirta Arlt, por pensar un nombre, pero al mismo tiempo había gente que venía de la realización¹³⁵.

contenidos de los programas de las asignaturas referidas al área de historia, estética y teoría cinematográfica. Ambos adhieren, además, al partido radical de corte alfonsinista.

¹³⁵ En este juego de armar el proyecto educativo queda así desplazado el primer nombre destinado a armar la parte académica, el director de cine Juan Bautista Stagnaro. Antín entiende que el proyecto necesita un sostén mucho más fuerte que la visibilidad del mero circuito cinematográfico. Lo llamativo de todo esto es que, hasta la fecha, Stagnaro jamás ha

En segundo lugar, el proyecto pedagógico coloca como cabeza visible al garante vivo más importante de la modernidad fílmica en Argentina, es decir, Antín. Este dato es importante dado que los otros nombres referenciales de dicho período o bien han dejado de filmar (David José Kohon, Simón Feldman) o han privilegiado la actuación (Lautaro Murúa) o han fallecido (Rodolfo Kuhn). La diferencia sustancial de la figura de Antín estriba en su alto grado de exposición pública, debido a su pertenecía política y a su funcionalidad en el circuito de la cultura capitalina durante los años de la primavera democrática postdictatorial. Dice Manetti:

Es decir, Manuel, creo que la intención de Manuel cuando imaginó esto había que pensar además que Manuel Antín había terminado su gestión como director del Instituto Nacional de Cinematografía y pasaba a armar un proyecto en el ámbito privado que tenía el aval de toda la gente porque era una persona absolutamente reconocida ya no solamente como director sino como gestor.

La gestión de Antín como director del Instituto Nacional de Cinematografía le provee el soporte idóneo para terminar de asimilar los entresijos de la gestión de políticas públicas en el campo del arte y, especialmente, en el cine.

Podemos decir que a la hora de fundar la Universidad del Cine está armada la urdimbre ideal para la instauración de una institución que, básicamente, llena un espacio vacío dentro de la formación académica más tradicional a la vez que apela al modelo más ancestral de educación superior.

Cerrado el círculo, la Universidad del Cine se posiciona a lo largo de los años como referencia predilecta en los estudios sobre cine en América Latina, sobre todo para los países de la región que les es menos costoso enviar a estudiar a sus hijos a la Argentina, frente a los costos de otros centros de estudios sobre cine legitimados en el exterior, por ejemplo, la Escuela de Cine de Nueva

hablado de su primera vinculación con la Universidad del Cine y de qué modo se va del proyecto.

York¹³⁶. En este sentido, la universidad consolida una elite intelectual, de marcada incidencia sobre el colectivo social¹³⁷.

5.2.4. Todos tenemos un plan¹³⁸. Lo fundacional, la fundación, la función

La Universidad del Cine se gesta como fundación. Por eso, aún ahora, es conocida popularmente como *la FUC* (la *Fundación Universidad del Cine*). Para la reglamentación argentina, una fundación es una institución privada que la ley reconoce que tiene como objeto prestar servicios de interés público. Para que una fundación exista en cuanto figura jurídica debe existir la voluntad de constituirla, el patrimonio económico propio que la sustente, la finalidad –que debe ser siempre de interés general– y los estatutos o normativa interna propia de la fundación. Estamos refiriéndonos a una institución sin fines de lucro¹³⁹.

Lo señalado importa porque, por un lado, inscribe socialmente a la FUC en un imaginario donde prima el trabajo “por amor al arte” y una suerte de desprendimiento de lo económico como factor regulador de una empresa de índole privada. Por otra parte, que a la fecha se la siga denominando así marca la continuidad de ese imaginario, sostenido incluso por la propia página web de la Universidad. Como vemos en la ilustración n° 1, las autoridades de la Universidad aparecen, en pie de igualdad, en tres columnas paralelas: *área académica*, *área técnica* y *fundación del cine*. Lo cual invita a pensar cómo la organización compositiva de la página aúna lo académico y lo técnico con la fundación. Lo llamativo es que no aparece *fundación Universidad del Cine*, sino *fundación del cine*. La fundación deja de ser una institución reglamentada por una ley argentina para convertirse, en sentido metafórico, en un organismo que *funda el cine*: lo instituye y le otorga entidad; compendia en sí todas las

¹³⁶ La Universidad del Cine es una universidad privada y, por ende –ya lo hemos señalado en el cuerpo del texto–, de acuerdo con el sistema argentino, paga.

¹³⁷ Pertenecer a la Universidad del Cine es, en el imaginario de estudios sobre cine en Argentina, escalar en el podio de los estudios sobre cine.

¹³⁸ *Todos tenemos un plan* (2012, Ana Piterberg).

¹³⁹ <http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/65000-69999/65478/norma.htm>.

atribuciones del séptimo arte. Como estrategia comunicacional, se ubica, literalmente, *en* el lugar del cine.

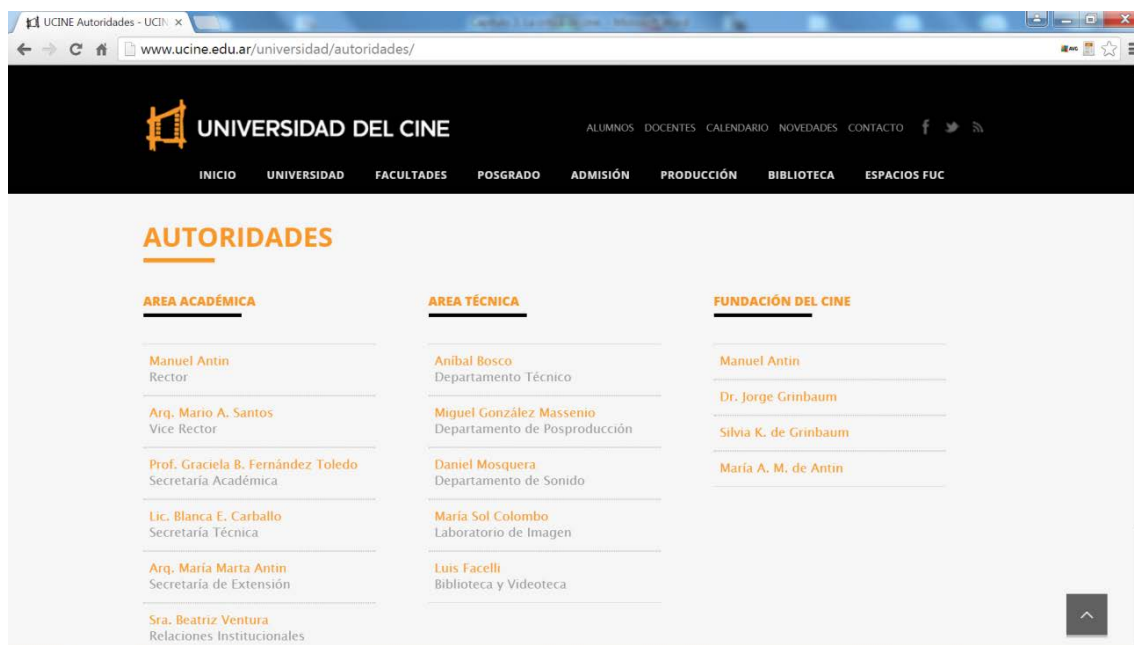


Ilustración n° 1. Captura de pantalla de la página web de autoridades de la Universidad del Cine.

Nos encontramos ante un acto fundacional, básicamente *performativo*: el de la fundación de la Universidad del Cine. El velo simbólico de la protección que otorga “ser fundación” permite taponar y volver invisible el desarrollo posterior de la misma universidad: si bien existe el proyecto académico, también se teje, a lo largo de los años, el potencial de lo económico como factor regente. Entendámonos bien. No nos referimos a lo que cae por su peso (esto es, el hecho de que parte del sostén económico de la universidad provenga de las cuotas que pagan sus alumnos), sino a cómo el proyecto educativo se enlaza cada vez más con el distintivo de una productora de películas, lo que le otorga una presencia importantísima en el contexto relacional con el cine argentino y, más adelante, con el BAFICI. La frase proferida por Antín (“Esa idea de la productora que enseña Filosofía o de la facultad de Filosofía que produce películas es la FUC y la llamé Fundación porque no la podía instaurar como Universidad”) se hace invisible, erosiona su espesor dentro de un contexto social que asimila el concepto de *fundación* a la merma del interés económico,

a la gratuidad para con la sociedad mediante el ofrecimiento de un servicio que, además, ya está ligado emocionalmente a la idea del sacrificio, el bien común y el desinterés personal.

Para 2016, el proyecto es claro hasta en la misma definición de la misión de la Universidad del Cine¹⁴⁰.

La estrategia comunicativa es clara y sencilla: primero se apela a la excelencia académica y a la tecnológica en un marco de formación cultural humanística de amplio espectro. Esa es la *summa* que define a los jóvenes con vocación audiovisual. “En síntesis, es un punto de encuentro de jóvenes con vocación audiovisual. Al mismo tiempo, un ámbito de aprendizaje y de investigación, centro de producción de películas de largo y de cortometraje”, reza la página. La habilidad estriba en no definirse como productora, sino como “centro de producción”, y encabalgarse al aprendizaje y a la investigación. En este sentido, bajo la sencillez de la frase se hila una estrategia discursiva eficiente, destinada a fortalecer comunicacionalmente que estar en la FUC garantiza no solo el nivel académico, sino también la posibilidad de ingreso al mercado audiovisual. Semejante al desiderátum del Fondo Nacional de las Artes, el enunciado barre todo tipo de desconfianza respecto del interés económico financiero.

Insistimos en este punto dado que, con los años, lo que fuera inicialmente un proyecto educativo y cultural ligado ideológicamente a una matriz política de cuño radical se convierte, para fines de la década de 1990, en un fuerte ejemplo de empresa neoliberal acorde con el contexto político gestado durante el menemismo (Pucciarelli: 2011). La FUC es, en este sentido, un claro exponente de la empresa menemista en clave educativa.

Por un lado, por la estrategia comunicacional que focaliza sobre la fuerza académica de la institución, muy pegada a los valores humanistas de las artes

¹⁴⁰ Véase <http://www.ucine.edu.ar/universidad/>.

y las letras como baluarte impoluto. Por el otro, porque la fuerza del sello “Antín” desplaza toda sospecha de interés, salvo el interés por el arte. La base empresarial familiar¹⁴¹ que subyace al modelo queda así cegada. Enmascarada detrás de la prosapia radical, la FUC es, en definitiva, un proyecto económico de acumulación de capital propio de la hegemonía política neoconservadora de la década de 1990 (Bonnet, 2008).

5.3. *La fiesta de todos*¹⁴². Los festivales

Los festivales de cine ameritan, en sí mismos, un trabajo investigativo aparte. O varios. No se trata de hacer su historia o análisis, sino de comprender en qué contexto aparece el BAFICI, que aflora, con características propias, a fines de la década de 1990. En Argentina y con visibilidad internacional existía, hasta ese momento, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, uno de los pocos festivales de cine a escala internacional con categoría A¹⁴³. Con una primera edición como muestra internacional en 1954, el Festival de Cine de Mar del Plata sufre con los años diversas irregularidades en su posibilidad de realización, y en 1970, una interrupción de veinticinco años (su reapertura fue en 1996. Este festival sigue la tónica y modelo de los festivales clase A, aprobados por la FIAPF, la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films, cuyo objetivo, según Wikipedia,

[c]onsiste en representar los intereses de las asociaciones en lo que respecta a políticas de derechos de autor, estándares técnicos y libertad de comercio. Además, tiene por función regular los festivales cinematográficos de todo el

¹⁴¹ Decimos *empresa familiar* por cuanto toda la familia Antín forma parte o del área académica o de la fundación. Ambas áreas son las que regulan el total funcionamiento de la institución. El rector es Antín; el vicerrector su yerno, Mario Santos; la secretaria de extensión, María Marta Antín, hija del director y además esposa de Santos; y dos de los cuatro miembros de la fundación son Antín y su esposa, la directora de arte Ponchi Morpurgo. Así consta en la página web de la universidad: <http://www.ucine.edu.ar/universidad/autoridades/>

¹⁴² *La fiesta de todos* (1979, Sergio Renán).

¹⁴³ Los festivales internacionales de cine de Berlín, El Cairo, Cannes, Karlovy Vary, Locarno, Moscú, Shangai, San Sebastián, Tokio y Venecia son otros festivales reconocidos internacionalmente que integran la nómina de clase A.

mundo, acreditarlos y establecer jerarquías de calidad de acuerdo con criterios tecnológicos y organizativos¹⁴⁴.

En este sentido, se trata de un festival más acorde con la lógica del sistema industrial tal y como lo regula la producción comercial de films.

El BAFICI implica un aire de renovación en la política respecto del cine local. Sintetiza una apertura a nuevas corrientes en torno a la eclosión del cine independiente, al modo de otros emergentes, como el Festival de Sundance (Estados Unidos), el Festival Internacional de Cine de Rotterdam (Países Bajos) y, para el período que nos convoca, el recientemente creado Festival Internacional de Cine de Busan (Corea del Sur), también llamado *Pusan*, que tiene su primera edición en 1996. Indudablemente, el impulso global de los nuevos emergentes es, podría decirse, un tema de agenda a escala mundial. Pero el caso del BAFICI atiende a esta situación a la vez que se sitúa como un punto interesante dentro de la situación política que atraviesa el país. Nos interesa su gestación en estos términos para aclarar la diferencia respecto de otros festivales de cine independientes y a la vez para explicar de qué modo se relacionan e influyen este festival, la Universidad del Cine y el aparato crítico.

5.4. *Del brazo y por la calle*¹⁴⁵. BAFICI

La aparición del BAFICI es un hito sustancial que coadyuva tanto en la gestación del *nuevo-nuevo cine argentino* como en el refuerzo de la Universidad del Cine como marca indudable de formación de la nueva camada de directores destinados al espacio de referencialidad de la cinematografía vernácula. Si bien el BAFICI surge como una propuesta estética y cultural en el marco de la ciudad de Buenos Aires, es muy importante señalar que también se gesta en cuanto respuesta política a un “estado de la cuestión”.

¹⁴⁴ Véase

https://es.wikipedia.org/wiki/Federaci%C3%B3n_Internacional_de_Asociaciones_de_Productores_Cinematogr%C3%A1ficos.

¹⁴⁵ *Del brazo y por la calle* (1966, Enrique Carreras).

Detengámonos brevemente en esto, dado que permite entender el alcance y la complejidad de un evento como este. Comenta Ricardo Manetti:

El Gobierno de la Ciudad había armado en el año 97, una actividad que se llamaba Buenos Aires No Duerme. Era una actividad a lo largo de diez días, 240 horas mostrando actividades permanentes. La idea era que Buenos Aires era una factoría donde se estaban produciendo actividades artísticas y culturales a lo largo de las 24 horas del día. Ese Buenos Aires No Duerme del año 97 fue bastante exitoso, con lo cual se generó un segundo Buenos Aires No Duerme que se quería que tuviera mayor amplitud (en Urraca, 2011: 3).

Esta actividad se gestó básicamente como una respuesta del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, cuyo mandatario era el radical Fernando de la Rúa, a las políticas del gobernador de la provincia de Buenos Aires, el peronista Eduardo Duhalde.

Mediante los decretos 155, 2016, 3651 y 3910, el gobernador peronista había restringido la vida nocturna bonaerense a partir del mes de julio de 1996. En medio de un país, a su vez, gobernado por el presidente peronista Carlos Saúl Menem, el gesto cultural de la ciudad de Buenos Aires era, en realidad, un acto político de mayor alcance y destinado, entre sus múltiples valencias, a refrendar a la capital del país como el centro cultural y la referencia más preclara de amplitud de políticas públicas: “En clave progresista, la propuesta estuvo orientada con desmitificar la nocturnidad como productora de actividades delictivas, sino como fuente de actividades creativas y generación de trabajo” (Moscariello, 2014: 120). La ciudad de Buenos Aires se construye de este modo, desde el mandato radical, como un polo de resistencia no solo social sino cultural a las políticas peronistas menemistas. Tal como señalamos en el apartado referido a la Universidad del Cine, la confrontación radicalismo-peronismo que atraviesa el período, sus procederes, distancias y acercamientos, provee información respecto del marco social pero también económico sobre el que se gesta este nuevo escenario para la cinematografía argentina que analizamos.

Por otra parte, la puja política es fundamental por cuanto el BAFICI es un festival costeadado por el erario público, es un festival *de* la ciudad financiado *por* la ciudad y, en este sentido, el tema del financiamiento económico será clave para la gestación y solidificación de la marca BAFICI no solo a escala local, sino también internacional. Señala el politólogo Oscar Moscariello:

El BAFICI nació en 1999 sin el nombre que, años después, sería característico en el ámbito cultural porteño y su proyección internacional. Año tras año se consolidó como uno de los festivales de cine más destacados del mundo, con un importante reconocimiento y un lugar de privilegio en la agenda cinematográfica internacional.

Bajo la dirección de Andrés Di Tella, la coordinación de Ricardo Manetti (director general de Promoción Cultural de la Ciudad) y el impulso político de Cecilia Felgueras (quien ofreció su cargo a Manetti al migrar hacia Promoción Social) a través del expediente 100.531/1998 del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, tuvo un programa inicialmente reducido (en relación con las dimensiones que adquiriría en los años siguientes) la selección de 150 cortos y largometrajes alcanzaba para comenzar a recuperar la diversidad que había caracterizado la cartelera porteña.

La combinación de factores que permitieron organizar un festival de estas características debió contemplar un fino equilibrio entre intereses y apoyos, fundamentalmente en materia de circuito y lugares de exposición, en donde grandes empresas (como Disney, Hoyts y el recientemente abierto shopping Abasto, fruto de la unión de las empresas IRSA y Parque Arauco) convivían con productores independientes en la búsqueda «de un circuito donde no se podía dejar afuera a las salas que habían batallado por este cine» en palabras de Manetti.

En el marco del surgimiento y consolidación de grandes cadenas de exhibición (pertenecientes a los grupos Saragusti y Coll) todas las salas en el circuito de la Avenida Corrientes –con centro en el Abasto, sede histórica del festival– permitió la confluencia de todos los actores que habían bregado por un festival que diera lugar a la nueva cinematografía, con la proyección de más de 170 films acompañadas de eventos culturales paralelos no competitivos, como así

también talleres de discusión sobre la normativa mundial en materia de producción cinematográfica (2014: 122-123).

Debemos aclarar a Moscariello en dos aspectos fundamentales. Por una parte, el modelo de festival, el diseño inicial de la propuesta, el basamento ideológico y cultural es de Ricardo Manetti, a partir de un pedido de Cecilia Felgueras¹⁴⁶. La incorporación de Andrés Di Tella como director artístico es *a posteriori*, cuando se arman los equipos de trabajo¹⁴⁷. Este antecedente no es menor, dado que transparenta una de las tensiones fuertes que corren por debajo del armado del festival: la gestión de recursos, el diálogo político y la mediación con las instancias gubernamentales superiores que debe manejar Manetti frente a las decisiones estéticas que atañen a Di Tella.

A la hora de pensar el modelo de festival que distinga a la ciudad, Manetti tiene en cuenta los festivales de cine independiente de Telluride (Denver, Colorado) y el de Sundance (Salt Lake, City, Utah), ambos norteamericanos. El funcionario es a la vez un docente formado en la carrera de Artes Combinadas (que nuclea las especialidades de cine, teatro y música) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su especialidad es el cine latinoamericano y argentino, y da clases en dicha asignatura dentro del espacio de esta facultad, en la cátedra del profesor en letras, especialista en este mismo cine y además periodista de espectáculos Claudio España. Ambos, España y Manetti, forman parte, al mismo tiempo, del cuerpo docente de la Universidad del Cine¹⁴⁸. Manetti, entonces, es competente respecto del estado

¹⁴⁶ Cecilia Felgueras (1962) es egresada de la Licenciatura en Artes Plásticas de Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Comenzó a militar en política dentro del Centro Cultural Ricardo Rojas de la misma universidad, donde fue directora de Cultura. El acercamiento del grupo dirigente del centro Rojas al partido radical hizo que sus integrantes formaran parte del gobierno de Fernando de la Rúa. En este sentido, es importante destacar que en la práctica política argentina es muy habitual la militancia en el espacio universitario con fuertes vinculaciones con la política nacional. Felgueras fue vicejefa de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires entre 2000 y 2003.

¹⁴⁷ Hacemos esta mención dado que un error muy común, reseñado en diversos textos –e incluso dentro de las historias y mitos sobre el BAFICI sostenidos por el mismo Di Tella–, es considerar a este director fundador del festival.

¹⁴⁸ Para 1998, Ricardo Manetti es docente en la Universidad del Cine en las asignaturas *Historia del cine universal* (a cargo de Claudio España) y *Semiótica del cine* (a cargo de Graciela Fernández Toledo, secretaria académica de la misma universidad, como ya dijimos).

de la producción, distribución y exhibición del cine argentino. Pensar el BAFICI es, para este funcionario, una estrategia de posicionamiento de la cinematografía local no solo en el país, sino a escala internacional, y tiene en cuenta para ello el impacto de la recientemente creada Universidad del Cine, la eclosión de “lo independiente” en algunos festivales internacionales y la necesidad de crear un nicho de mercado para el cine argentino de jóvenes realizadores. Rescatamos sus propias palabras, al referirse al BAFICI, en la entrevista en profundidad que le hicimos en 2015:

[el BAFICI propugna] una “artisticidad” que buscaba atraer a los públicos, convertirlo en un producto de mercado, creo que sobre todo en el primer BAFICI, que fue el puntapié, se logró que muchas películas se compraran, que los medios se interesaran por este tipo de productos, exigía, aparecían, nuevos productos, nuevas películas, en esta convivencia entre lo artístico, las políticas de diseño, porque había algo que le[s] pasaba a los nuevos realizadores..., los nuevos realizadores, eh... en todo siempre hay situaciones de excepción, pero me parece que había un punto en donde había cierta independencia de los setenta: no querían ser *outsiders*, les interesaba construir nuevas caracterizaciones al mercado.

En este contexto, existe en el armado fundacional del BAFICI, una idea rectora de Manetti: que sus equipos de trabajo estén formados principalmente por alumnos avanzados y/o egresados tanto de la Universidad del Cine como de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires¹⁴⁹.

España, a su vez, es el profesor titular de dos asignaturas en la Universidad del Cine, *Historia del cine universal* y *Estética cinematográfica*. En la carrera de Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, es también profesor titular de dos asignaturas: *Historia del cine latinoamericano y argentino* y *Análisis de películas y críticas cinematográficas*. Por otra parte, tanto Ricardo Manetti como Cecilia Felgueras salen de la cantera de jóvenes gestores culturales que genera el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

¹⁴⁹ Esta carrera es creada en el año 1989 y testimonia la importancia de los nuevos acercamientos en torno al universo audiovisual, centrados en el diseño y ampliado a un espectro más extenso que el cine. Manetti también es docente en esta carrera, como profesor titular de *Historia analítica de los medios internacionales I*.

Por otra parte, Moscariello se empeña, en la segunda parte de su texto sobre la gestión estatal en la ciudad de Buenos Aires entre 1994 y 2014, en señalar variables de corte económico ajustadas al circuito de exhibición de películas. La negociación por el sitio donde emplazar el BAFICI acompañó la estrategia pensada por Manetti: el Abasto Shopping proveía espacio suficiente, salas de comida, un enclave estratégico y, sobre todo, el voto de confianza de Delfín Fernández. Fernández había sido nombrado director de la novísima sede sudamericana del Hoyts General Cinema, situada en Argentina, y a través suyo, el presidente de la empresa General Cinema Theaters, Paul del Rossi, viaja al país, se entusiasma con el proyecto y da su beneplácito para que la nueva cadena apoye y sea la sede principal de salas de exhibición para el BAFICI¹⁵⁰. Tampoco descuida Manetti el circuito de exhibición en salas pequeñas, de las conocidas popularmente como *de arte y ensayo*, y se genera así un corredor que tiene como arteria principal la avenida Corrientes y atraviesa el centro de consumo cultural (librerías, teatros, cines) de la ciudad de Buenos Aires.

La localización geográfica del BAFICI es estratégica en su configuración como marca: acompaña el crecimiento de una zona edilicia en renovación (el barrio de Abasto y su edificio emblema, el Abasto Shopping), la instalación de una cadena de salas de exhibición de alto perfil a escala mundial y la intención de la política de la ciudad de ampliar el desarrollo cultural a través de su programa cultural en barrios. Para esto último, incluso, apela a la unidad móvil que el mismo Instituto Nacional de Cinematografía otorga a la ciudad, el *cinemóvil*, con el objeto de que se proyecten preestrenos de cine independiente nacional en los distintos barrios porteños: una táctica de difusión y visibilidad que Manetti prepara con éxito y que además sustenta, desde el aparato cultural, el

¹⁵⁰ En la nota publicada en la revista *Variety* el 30 de julio de 1998 se informa respecto de la fusión entre la empresa Hoyts y General Cinema Theaters con el objeto de cooptar el mercado centro- y sudamericano, a partir de la expansión sobre todo por el desarrollo de las salas en Argentina y Chile. El dato importa por cuanto refrenda lo anticipado en el cuerpo de la tesis respecto de las políticas económicas neoliberales de Carlos Menem. Véase <http://variety.com/1998/biz/news/gcc-hoyts-merge-circuits-in-south-central-america-1117478961/>.

plan de desarrollo social en barrios (Moscariello, 2014: 81-126)¹⁵¹. En este sentido, la aparición acopia muy fuertemente una imagen positiva en términos de consumo ciudadano y de exposición cosmopolita.

Por último, pero no menos importante, se debe incorporar a las negociaciones para el funcionamiento del BAFICI al Instituto Nacional de Cinematografía, dependiente del Estado nacional y a la fecha a cargo de Julio Mahárbiz, de extracción peronista. “Yo tenía que solicitarle muchas cosas al Instituto. Era un organismo de carácter nacional; independientemente de que fuéramos Gobierno de la Ciudad, el INCAA tenía que participar”, señala el ex funcionario y agrega: “Una cuestión es lo político y otra es lo que corresponde a una cuestión gubernamental de Estado, no nos equivoquemos” (Manetti en Urraca, 2011: 7). El acuerdo más importante entre el nuevo festival y el Instituto Nacional de Cinematografía es que el organismo de desarrollo y fomento de las políticas cinematográficas en el país se compromete a finalizar aquellas películas argentinas elegidas para competir; tal es el caso, por ejemplo, de *Mundo grúa* (1998, Pablo Trapero).

En lo referente a la cuestión estética, los intercambios con el designado director artístico de la muestra, Andrés Di Tella, son motivo tanto de tensión como de consenso. Di Tella, director básicamente de documentales y perteneciente a una de las familias argentinas patricias, ligadas al mundo empresarial pero con un fortísimo interés en la cultura, es de formación europeizante, acorde con los patrones propios de la burguesía argentina gestada durante la primera mitad del siglo XX (Cassese, 2008).

Los posicionamientos diferentes respecto del lugar del cine y de la cultura en general quedan plasmados, casi sin querer, en las palabras de ambos directores –Manetti (director general de Promoción Cultural de la Secretaría de

¹⁵¹ Los barrios alejados del consumo cinematográfico por lejanía del centro de la ciudad o ausencia de cines y donde la oferta BAFICI se hace presente de modo gratuito son Plaza Flores, Mataderos, Barracas, Parque Avellaneda, Lugano, Agronomía, Palermo y la reserva ecológica de la ciudad de Buenos Aires. Recuérdese que las grandes cadenas de cine (Hoyts General Cinema, Village Cinema) llegan a Buenos Aires a partir de 1998.

Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y creador del BAFICI) y Di Tella (director artístico del primer BAFICI)– en sus respectivas presentaciones en el catálogo de la primera edición del festival, en 1999. Señalamos solo algunos párrafos.

Dice Manetti:

Un festival de cine independiente es una interrogación sobre el esfuerzo y la voluntad creativos. Es una fusión por insertarse en el universo libre de la multiculturalidad. Es un lugar de encuentro entre los creadores recién salido de los sueños y metidos pronto en la vigilia de los espectadores. Es, finalmente, un seminario donde conviven la información sobre el experimentalismo, la pericia inicial y el triunfo indescriptible de la primera o segunda obra fílmica realizada. [...] Un festival de cine es un encuentro de todos: directores, estudiantes, actores, escritores, críticos y los vecinos de la ciudad, el público. El objetivo es apropiarse todos de lo que les pertenece: las imágenes son un punto de fuga donde cabemos y nos desarrollamos. El cine es también entretenimiento, pasión, desprejuicio cultural, enseñanza, historias de vidas y apertura al espacio democrático (*Catálogo...*, 1999: 4).

Interrogación, encuentro, formación y apertura son los puntos fuertes del decir de Manetti. El texto quiere instalar al festival (e instalarlo en cuanto marca reconocible) como un espacio abierto a todos donde las preguntas son más importantes que las respuestas. Desde el discurso del funcionario público, se juega con un nuevo escenario para el cine contemporáneo: el de la integración de diversos actores sociales, variopintos, que van desde los propios de la formación cinematográfica, con su diversidad interna, hasta el ciudadano común. No obstante, yace en sus palabras el matiz universitario –o, si se quiere, la idea de la solidez académica–, cifrado en la lógica del seminario: un espacio de aprendizaje colaborativo que une actividades de docencia e investigación, entendido básicamente como práctica¹⁵². Además, aparece la

¹⁵² Véase, como acercamiento sencillo, la definición de seminario que aparece en Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Seminario_\(reuni%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Seminario_(reuni%C3%B3n)) (consultado el 30 de diciembre de 2015).

inclusión del cine ya no solo como entretenimiento, sino también como zona de apertura al espacio democrático. No se trata únicamente del reenvío reflexivo a los no tan lejanos tiempos de la dictadura cívico-militar, sino de postular hacia delante una nueva mirada sobre el cine dentro del campo de las industrias culturales.

Expresa Di Tella:

Ojalá dentro de algunos años se pueda decir de este primer festival, que tuvo que ver con un renacimiento de la cinefilia porteña alrededor del año 2000. [...] Mi generación oyó hablar como de una leyenda del boom cinematográfico de los 60 y los primeros años 70, cuando en los cafés de la calle Corrientes los chicos y las chicas chamuyaban de la revolución y de “Godard” o de “Pasolini”. [...] El festival le ofrece al público porteño y a los que visiten la ciudad de efervescencia cinéfila, la posibilidad de convertirse en descubridores. ¿Qué mayor placer de espectador que sorprenderse con una película extraordinaria de la cual no se sabía nada? Antes que los críticos y los “formadores de opinión” tengan tiempo de decretar las jerarquías de los nuevos nombres consagrados y modas a seguir, los espectadores curiosos que se acerquen al festival tendrán la ocasión de dibujar su propio mapamundi del nuevo cine que cuenta para ellos (*Catálogo...*, 1999: 5).

Cinefilia, autorreferencialidad y validación son los tres señalamientos que marcamos en el discurso de Di Tella. En primer lugar, la invocación a la historia personal busca enlazar esta historia tanto con un derrotero generacional como con una experiencia de cercanía al público al que se dirige el texto. En segundo término, el deseo de reaparición de la cinefilia liga el contexto presente con una tradición en torno a ese concepto, anclado justamente en la década neurálgica de surgimiento de la modernidad hasta los tiempos de incipientes sueños revolucionarios. De ahí la vinculación de lo estético a lo político, cifrada en la presencia de dos nombres entrecorridos, Godard y Pasolini. Por último, el ejercicio discursivo que ofrece al espectador que se anime a acercarse al festival el privilegio de descubrir o sorprenderse ante lo desconocido. Como si

no existiera un criterio de programación ya forjado por el equipo de programadores del festival. Se trata de ubicar al espectador en una situación emocional de descubrimiento y, a la vez, de pertenencia a un circuito. En este sentido, las jerarquías *a posteriori* que el texto achaca a la crítica o a los formadores de opinión (¿a quién se dirige, específicamente, el envío?) esconden la misma jerarquización que una propuesta de programación es en sí misma, al elegir qué debe entrar en la muestra y qué no.

La tirantez Manetti-Di Tella y sus zonas de acercamiento a lo largo de la gestión del primer BAFICI es un síntoma incipiente de un problema que acarreará el festival a lo largo de toda su historia: la adjudicación de las partidas presupuestarias del espacio público (el Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires) en relación con las exigencias y necesidades de la especificidad del festival. Hacemos esta salvedad porque la especificidad del BAFICI como festival *de* la ciudad implica pensar la lógica económica que subyace a su sustanciación y que está sujeta, nuevamente, a los cambios políticos que no solo atañen al ámbito ciudadano, sino que impactan también en el espacio de las políticas públicas nacionales.

El presupuesto otorgado al BAFICI es una decisión del gobierno municipal. Aun así, muchas de las actividades son financiadas desde políticas de *sponsorio*. Que no es lo mismo que el auspicio, entendido este como un aval institucional, no comercial, que otorga jerarquía a la actividad organizada. El *sponsorio*, en cambio, es una de las modalidades del patrocinio, esto es, apoyar o financiar una actividad o proyecto, mediante la erogación de dinero. Su estrategia es básicamente publicitaria y comercial.

Fórmulas tales como “Este festival es posible gracias a la colaboración de” son las utilizadas, en la primera edición del BAFICI, para referirse al *sponsorio* otorgado por Patagonik Film Group, Ciudad Internet, Abasto de Buenos Aires (el *shopping*) y Hoyts General Cinema. Otras empresas aparecen dentro del catálogo con publicidad en páginas –Kodak, Pepsi, Cefran, Cinecolor, Hacer,

Canal(a), Videocolor—. Este medio es habitual en eventos de este tipo. Para 2016, una veintena de empresas, pero también una veintena de instituciones, auspician y/o *sponsorean* al BAFICI.

Es cierto que los avatares de la economía argentina se entremezclan con las tomas de decisiones políticas respecto del presupuesto destinado al financiamiento del BAFICI; y esta dinámica ha variado desde sus inicios, en 1999, hasta 2016. Y, como sucede en todo festival de corte netamente privado, la inversión de agentes es necesaria para que el evento se lleve a cabo. Señalamos esta cuestión, principalmente, porque también posibilita que a principios del siglo XXI se produzca una fusión entre la estrategia comercial y el auspicio universitario por parte de la Universidad del Cine, que es el caso específico que nos atañe en este trabajo.

5.5. Alianza para el progreso¹⁵³. El BAFICI y la Universidad del Cine

A inicios del siglo XXI, la Universidad del Cine se establece como sede del Talent Campus del BAL (Buenos Aires Lab). ¿Qué es esto? El festival de cine de Berlín tiene un foco que es la Berlinale Talents, laboratorio de proyectos de futuros films. Este foco tiene sedes en otros festivales. En 2003 se instala en Argentina, dentro del marco del BAFICI. El Talent Campus tiene como aspiración “construir una red laboral y profesional a nivel regional e internacional, conectando así a profesionales de todo el mundo, y colaborando en el desarrollo teórico y práctico en el universo cinematográfico”¹⁵⁴, según señala el catálogo BAFICI 2016, y se organiza en coparticipación con el Berlinale Talents, el BAFICI y el BAL, con el apoyo de Mecenazgo BA

¹⁵³ *Alianza para el progreso* (1971, Julio Ludueña).

¹⁵⁴ En 2015, en el catálogo figuraba “generar un contexto de participación y comunicación entre jóvenes cineastas sudamericanos que contribuya con su formación a través del contacto con figuras relevantes y del intercambio de ideas y proyectos”. La diferencia es sustancial y permite pensar que hasta la fecha no existen, por ejemplo, estudios sobre la lógica de mercado real y simbólico que maneja un festival como el BAFICI y cuál ha sido su desarrollo desde su nacimiento.

(Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires), la Fundación Itaú¹⁵⁵ y el Goethe Institut Buenos Aires.

El tejido de esta trama es mucho más compacto. El BAL es el laboratorio de proyectos audiovisuales que funciona con el BAFICI. Sus cabezas eran hasta 2015 Violeta Bava e Ilse Hugan. Bava es, asimismo, programadora del BAFICI y Hugan, un referente en este tipo de laboratorios gestados desde el Festival de Rotterdam. No debemos olvidar que, si existe BAL en Buenos Aires, es por iniciativa del BAFICI, cuando en 2003 Quintín¹⁵⁶ –a la sazón, director del festival– convoca a Hugan para armar esta incubadora en Buenos Aires.

Este emprendimiento sirve para posicionar aún más a la Universidad del Cine, que, ya para la edición de 2014, aparece como auspiciante del evento y para 2015 ofrece un premio que consiste en la realización del DCP (Digital Cinema Package) de todo proyecto ganador, que, a su vez, participará en el Festival de Cannes en el marco del Marché du Film, BAL Goes to Cannes. El DCP es, en términos simples, una versión digital de muy alta calidad de una película en 35 mm. Según Wikipedia, es una colección de archivos digitales que se usan para almacenar y transmitir cine digital, audio, imagen y flujo de datos¹⁵⁷.

Estamos refiriéndonos, en definitiva, a una inversión económica disfrazada de vocación de colaboración con el BAFICI, que aparece connotada en términos de generosidad. En la entrevista en profundidad que le realizamos a Marcelo Panozzo (2014), director del BAFICI hasta 2015, comenta:

Lo que pasa con la FUC es que ya los que pagan las cuotas odian que uno diga esto, son de una enorme generosidad hacia el medio. Cuando hay que hacer un DCP, cuando... o sea, que me llame en diciembre Mario Santos y me

¹⁵⁵ La Fundación Banco Itaú anida para 2016 el Primer Festival de Video para Estudiantes Secundarios, convocado por la Universidad del Cine, que puede leerse también como una captación de potenciales clientes que asegura el nicho de mercado a futuro. A través del Banco Itaú, además, los docentes de la Universidad del Cine cobran su sueldo y los alumnos pagan sus cuotas.

¹⁵⁶ Recuérdese que Quintín es Eduardo Antín, el primo de Manuel Antín.

¹⁵⁷ Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Digital_Cinema_Package.

diga: “Che, yo no es que quiera saber qué elegís o no, pero decime si alguno de nuestros proyectos queda seleccionado porque le tengo que dar prioridad en nuestra sala de edición”. El nivel de apoyo de ellos que hay para los proyectos es enorme. Y muchísimas películas no se hubiesen podido terminar sin la FUC. Que no hubiesen ni empezado... ni hablar...

Se sobreentiende que la casa de estudios opera de buena fe, por “generosidad” hacia el cine y sus hacedores. La racionalidad de la logística de la institución (organizar la sala de edición) es homologada a las buenas intenciones y la colaboración. No se entrevén las estrategias económicas de la institución ni los mecanismos por los cuales se efectiviza cabalmente su funcionalidad como productora¹⁵⁸. Productora que regula sus recursos no solo para las películas de la FUC en general, sino también para las películas de la FUC que entran al BAFICI.

BAFICI y Universidad del Cine, entonces, quedan enlazados en una lógica de realimentación de bienes y servicios: el establecimiento es proveedor de recursos económicos para el festival; el festival desde sus inicios incorpora recursos humanos de la universidad y tiene la sede principal del Talent Campus en el espacio físico de la universidad. Junto, a su vez, con la crítica de cine (en su vinculación particular con ambos actores), compondrán una articulación de modos alternativos de producción, distribución y exhibición de un nuevo producto cultural, el nuevo cine argentino. Si bien en sus inicios la creación del BAFICI estuvo ligada, entre otras cosas, a generar un espacio de visibilidad para los nuevos directores de cine (y, concomitantemente, incorporó a egresados de esa institución entre sus colaboradores), dieciocho años después esta política se ha convertido en un estadio fuerte que facilita la hegemonía corporativa de la Universidad del Cine.

¹⁵⁸ En este sentido, es importante la mención “familiar” de Panozzo a Mario Santos, vicerrector de la institución, yerno de Antín y a la vez la cabeza que regula las decisiones económico-financieras.

5.6. *El faro*¹⁵⁹. Colofón ciego

“La Universidad del Cine es mi última película”, la frase tan mentada por Antín, cobra hoy un espesor inusitado. Como verosímil cultural y educativo, ha calado tanto en el imaginario social argentino que ahoga todo conato especulativo. Al mismo tiempo la representación “Antín”, ajustada a la hidalguía y el desinterés económico, ciega y oculta la cota neoliberal del emprendimiento. Los títulos y carteles de nobleza cultural refuerzan el capital cultural en aras del poder simbólico. Lo que podría verse como una cuestión, en última instancia, de “gusto” (¿acaso no se trata –objetaría alguien– de estar de acuerdo o no con la base estética que funda la FUC, pegada al cine de autor y sus valías?) es en realidad la manifestación de un espacio donde se juega la distinción social mediante una red de posiciones relacionales y diferenciales que sostienen la desigualdad y donde la economía de mercado más neoconservadora asienta sus bazas (Bourdieu, 2002b: 9-94). Como un faro que ilumina pero que a la vez ciega a quien se atreve a mirarlo de frente, la Universidad del Cine y su numen parecen, por lo menos hasta la fecha, ocupar todo espacio de disputa simbólica en torno al cine, su enseñanza y sus campos de legitimación. Basta como ejemplo –me refiero a la obcecación que impide ver mácula alguna en esta fusión, a la vez que refuerza, subraya y acuerda con ese modelo– el informe “Manuel Antín” que en 2015 presenta la revista *Informe escaleno* en su dossier sobre el viejo director¹⁶⁰. En este sentido, la Universidad del Cine es, fácticamente, la mejor película de Antín. Como verosímil empresarial neoliberal es, en novísima transposición, una reescritura de la película *Circe* (Manuel Antín, 1964).

5.7. *La hermosa mentira*¹⁶¹. El lucro educativo, cultural y social

La asociación de la Universidad del Cine con el BAFICI y con la crítica cinematográfica es una asociación *con* fines de lucro. Es interesante ver cómo

¹⁵⁹ *El faro* (1998, Eduardo Mignogna).

¹⁶⁰ Véase <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&cat=55>.

¹⁶¹ *La hermosa mentira* (1958, Julio Saraceni).

el armado de esta triangulación lucra; esto es, especula a lo largo de los años con la configuración simbólica y la naturalización del *nuevo cine argentino* como un hecho que irrumpe en la cinematografía nacional de modo casi fortuito.

Esta especificidad de la relación tripartita tiene como objeto, en definitiva, sostener al nuevo cine argentino, constructo diferencial que les confiere entidad a los tres. Es notable, en este sentido, la necesidad de refrendar la construcción del autor dentro de una cobija fuerte de validación global. Por una parte, los mismos oficiantes hacen de su unguento, el nuevo cine argentino, una representación válida que se forja, se cristaliza y hegemoniza la visión sobre el cine argentino de los últimos veinticinco años. Por otra, es su misma cerrazón se anida la trampa.

A la fecha de cierre de esta investigación, aquello que domeñó el mercado de la legitimación artística en el campo audiovisual evidencia fracturas, crisis y estados de latencia virulentos por parte miembros de una nueva comunidad cinematográfica que se expande más allá de lo previsto. La eclosión del universo audiovisual, el impacto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el desarrollo de nuevos soportes electrónicos y el estallido, incluso, de la formación universitaria como único y preclaro baluarte donde consolidar las prácticas prenuncian un nuevo mapa de situación.

No obstante y para el caso argentino, el emblema construido por la crítica cinematográfica, el BAFICI y la Universidad del Cine, es decir, el nuevo cine argentino, sigue vigente. Quizás obsoleto; tal vez, resquebrajado.

En la parte II, donde llevamos a cabo el trabajo metodológico, vemos cómo aquello que hemos planteado a lo largo de estas páginas es refrendado por directores y directoras de cine, críticos de cine y personas involucradas en la gestación del BAFICI.

PARTE II: TRABAJO DE CAMPO, ANÁLISIS Y RESULTADOS

Capítulo 6. Enfoque metodológico

6.1. Justificación de la metodología

A la hora de proceder al armado metodológico de la tesis, surgió la pregunta respecto de qué métodos de investigación en ciencias sociales eran los más pertinentes para utilizar. Sabemos que el modo en que orientamos los problemas en análisis determina el tipo de respuestas que obtenemos. Este es el sentido último de la metodología. Dentro de este campo, la existencia de métodos cuantitativos y cualitativos de investigación obliga a un posicionamiento por parte del investigador. “La investigación cuantitativa, *grosso modo*, busca medir y cuantificar y, a partir de ello, inferir o generalizar; su sustento filosófico-teórico se encuentra en el positivismo. Por su parte, la investigación cualitativa busca la subjetividad, y explicar y comprender las interacciones y los significados subjetivos individuales o grupales” (Álvarez y Jurgenson, 2009: 41).

Siguiendo a Taylor y Bogdan, estos autores caracterizan el paradigma de investigación de tipo cuantitativo y señalan como rasgos particulares de este modelo la ubicación del punto de partida del investigador en la realidad como posibilidad de acceso a la ciencia, la medición y cuantificación rigurosa de sujetos, hechos y fenómenos, la consideración estática de la realidad, la pretensión de objetividad en el investigador, la eliminación o alejamiento de toda situación extraña que afecte la observación o la objetividad del investigador y la concepción de la realidad como algo externo que debe ser estudiado, capturado y entendido (Álvarez y Jurgenson, 2009: 13). Este paradigma, de corte positivista, si bien ofrece una serie de datos cuantificables de valía, se enmarca en una tradición donde es necesario, para la validez del método científico, elaborar hipótesis que deben ser comprobadas. Al mismo tiempo, su prosapia en las ciencias exactas y naturales lo ubica en una construcción sistemática y cuantificable de los fenómenos observados, por ende, muy rígida a la hora de analizar la realidad que nos circunda.

La realidad, lo sabemos, es mucho más compleja, rica y esquiva; muchas veces no soporta el corsé de la generalización que implica esta clase de método científico, que pretende, en definitiva, encontrar principios generales a partir de estudios de observaciones individuales y así configurar y estudiar las leyes de los fenómenos.

De ahí que las investigaciones cualitativas sean las que mejor adhieran a los anclajes de tipo hermenéutico para desandar los entramados de los discursos complejos que articulan, en contextos específicos, los sujetos.

La metodología cualitativa excede la nominación como simple negación o contraposición a los estudios cuantitativos, “sino que ha desarrollado una identidad propia (o quizá múltiples identidades propias)” (Rapley, 2014: 14). Aun así, tiene puntos de contacto con los métodos cuantitativos; por ejemplo, la intención de acercamiento al mundo real con el objeto de desmenuzar de qué modo los sujetos edifican el universo que los rodea y por qué esto es significativo para entender la complejidad de lo humano.

Para Tim Rapley, la investigación de corte cualitativo posee rasgos identificables, a saber:

- Los investigadores cualitativos se interesan por acceder a las experiencias, interacciones y documentos en su contexto natural y sin intención de modificar las peculiaridades de las prácticas.
- Este tipo de investigación renuncia a exponer de antemano un concepto claro de lo que se estudia y a formular hipótesis.
- Debe existir una adecuación entre los métodos y teorías utilizados y aquello que desea estudiarse.
- El investigador forma parte de este proceso de investigación en cuanto miembro del campo del objeto de estudio.

- Toma en serio el contexto y los casos para entender un problema que investiga. De ahí la importancia, por ejemplo, de los estudios de caso como contextos importantes en sí mismos para el proceso de comprensión de lo que se estudia.

En el prólogo a *Estrategias y prácticas cualitativas en investigación social*, Luis Enrique Alonso rescata el concepto de *mapa* como espacio privilegiado para la investigación social cualitativa:

Un mapa que parte en su concepto y en su desarrollo de dos postulados imprescindibles; el primero, que la principal herramienta de investigación no es ninguna tecnología especial ni ningún saber instrumental particular, sino el investigador mismo, formado y consciente de su posición en el sistema de relaciones sociales que lo enmarcan; y, el segundo, que la investigación social –y especialmente la investigación social cualitativa– se mueve en una dinámica reflexiva en la que el objeto de conocimiento siempre está determinado por la construcción realizada por el investigador, quien, a su vez, es un sujeto en proceso que se construye en prácticas sociales múltiples, entre las cuales su propia práctica de investigación social lo forma como un sujeto con sentido y sensibilidad (en Gordo y Serrano, 2008: XI).

Por un lado, una cartografía permite el libre recorrido del investigador por las distintas zonas que ofrece un territorio para la investigación: pero al mismo tiempo, para iluminar esos recorridos, se vuelve imprescindible el diseño de estrategias y técnicas específicas para no perderse en el camino. Es inevitable la intervención del investigador, de uno u otro modo, sobre el objeto que pretende aprehender o, al menos, con el que intenta dialogar. El meollo estriba en cómo se articula este proceso con vistas a obtener los resultados más beneficiosos para la investigación.

Por otra parte, Javier Callejo Gallego y Antonio Viedma Rojas sostienen:

La creciente conciencia de la complejidad de la realidad social por parte de los investigadores, concibiéndola como inagotable en cualquiera de sus fenómenos, ha llevado a un mayor uso de varias técnicas en un mismo proyecto de investigación. Es decir, alrededor de un mismo objeto de investigación se articula el uso de varias técnicas de investigación social que, a la vez, pueden llegar a responder a perspectivas distintas, como la perspectiva cuantitativa o la perspectiva cualitativa (2010: 41).

Estos autores no dejan de señalar que la decisión respecto del uso único o mixto de estas técnicas debe corresponderse, en última instancia, con el sentido metodológico del proceso de investigación, con la superación de la acumulación de datos y/o experiencias empíricas y con la voluntad de acercarse o acceder al objeto de investigación.

Teniendo en cuenta las características de este trabajo, optamos por la utilización de técnicas eminentemente cualitativas.

El trabajo de campo fue organizado a partir de dos técnicas: los grupos de discusión y las entrevistas en profundidad. Estas decisiones surgieron a partir del intercambio con la dirección de la tesis, cuyos señalamientos fueron importantes a la hora de adoptar las técnicas más útiles para esta investigación. Sobre cada una de ellas hacemos a continuación las observaciones pertinentes con el fin de explicitar la complejidad de la recolección de datos.

6.2. Fiabilidad de los datos

A la hora de encarar el trabajo metodológico, fue necesario cuantificar la información recopilada con vistas a precisar si era suficiente para llevar adelante el trabajo de investigación. En este sentido, se enumeraron los pasos seguidos para tal fin, a saber:

- a) Se contó con bibliografía necesaria y actualizada, en español, inglés y francés, respecto de los temas principales con la que abordar el trabajo. Esta compilación abarca desde textos académicos hasta revistas especializadas y también se apeló a webgrafía y documentos en línea en torno a las problemática abordadas en la tesis, donde los campos de la historia del cine general, la historia del cine argentino, la teoría y el análisis del lenguaje audiovisual y la estética cinematográfica fueron direccionados y acotados a los temas específicos del trabajo: la revisión del concepto de *autoría*, la revisión del concepto de *género*, el problema de la crítica cinematográfica, el cuestionamiento de los festivales de cine y de las escuelas de cine.
- b) El desglose y la lectura de los grupos de discusión permitieron corroborar que la información recolectada era necesaria y suficiente, dado que mucha de la data obtenida se repetía. Confrontando con los textos teóricos al respecto, se concluyó que, de realizarse más grupos de discusión, se alcanzaría más información redundante y superpuesta. No obstante, el proceso de lectura de los grupos de discusión sirvió para ajustar las entrevistas en profundidad.
- c) De las entrevistas en profundidad se logró asimismo la cantidad deseada de información respecto de los temas propuestos. Cada uno de los entrevistados aportó, además, información complementaria de la provista por los otros, lo que enriqueció el trabajo de análisis.

Llegados a este punto, volvimos a los planteos en torno a los métodos cualitativos de análisis de acuerdo con la bibliografía consultada –Taylor y Bogdan; Rapley, Álvarez y Jurgenson; Callejo Gallego y Viedma Rojas– para revisar:

- a) Que los datos codificados estuvieran agrupados en unidades y/o nodos de análisis válidos.

- b) Que estas unidades y/o nodos no surgieran tan solo de los datos recopilados, sino que fueran contrastadas con el material bibliográfico y webgráfico de referencia.
- c) Que los criterios utilizados para codificar estuvieran discutidos, direccionados y reformulados tras los intercambios efectuados con la dirección de la tesis.
- d) Que toda unidad utilizada no solo contuviera cabalmente los datos más relevantes, sino también que estos estuvieran preservados por la información recogida en los grupos de discusión y las entrevistas en profundidad.
- e) Que el diario de seguimiento del proceso, la bitácora y notas concomitantes a todo el proceso fueran lo adecuadamente aclaratorios, complementarios, y constituyeran una fuente más para tener en cuenta durante el análisis.

La síntesis de este proceso permite expresar que los resultados son fiables y válidos. No obstante, señalamos que esta línea de trabajo elegida es una más de entre las tantas posibles (motivo que ubica la investigación en un lineamiento plausible de diálogo con otras variables metodológicas) y que es imposible además realizar un modelo integral único (motivo que protege a la investigación de la pretensión de totalidad inexorable).

6.3. Etapas investigativas

Con vistas a la clarificación del proceso metodológico detallamos las etapas de este:

- Estudio bibliográfico, webgráfico y semántico.
- Diseño y realización de los grupos de discusión.
- Diseño y realización de las entrevistas en profundidad.
- Transcripción de entrevistas y procesamiento de los grupos de investigación y entrevistas en profundidad mediante el programa NVIVO.

- Análisis del discurso.
- Técnicas de recolección.

6.4. Estudio bibliográfico, webgráfico y semántico

Este proceso abarcó el estudio de toda la documentación impresa u *on-line*, su clasificación, análisis y acotación respecto de los ejes principales de este trabajo: la crítica fílmica, la autoría fílmica, el problema del género, las escuelas y festivales en cine. Para evitar la ramificación y la deriva, acotamos estos ejes en función de las preguntas principales de la tesis y de la configuración del problema cardinal que guía este trabajo, indagar al autor como género cinematográfico, cómo llegar a esta postulación y sus posibles corolarios.

6.5. Diseño y realización de los grupos de discusión

Desde un enunciado simple entendemos los grupos de discusión como “una técnica no directiva que tiene por finalidad la producción controlada de un discurso por parte de un grupo de sujetos que son reunidos, durante un espacio de tiempo limitado, a fin de debatir sobre determinado tópico propuesto por el investigador” (Gil Flores, 1992-1993: 200-201). Deben estar formados por un número cerrado de participantes –entre 7 y 10, según la tipología normativizada por Krueger (1991), aunque hay variaciones al respecto, como señala, entre otros, Morgan (1997), quien amplía el número en una variable más, de 6 a 10 integrantes–, gente desconocida entre sí y con rasgos homogéneos respecto del tema investigado.

El objetivo principal del uso de esta metodología fue acercarse a la problemática planteada a partir de diversas voces que pudieran expresarse en torno a los ejes de la tesis. Estos grupos fueron importantes para proyectar las preguntas de las entrevistas en profundidad y perfilar adecuadamente quiénes serían los entrevistados ideales.

6.5.1. Formación de los grupos

Con la intención de aportar la mayor pluralidad y representatividad se propusieron cuatro posibilidades de grupos de discusión:

- Directores de cine.
- Directoras de cine.
- Críticos de cine.
- Críticas de cine.

Dado el tipo de investigación llevada a cabo, debe anotarse que en todos los casos la condición de desconocimiento entre todos los participantes resultó imposible. El medio cinematográfico es un nicho pequeño en relación con la amplitud total de una sociedad determinada. En este sentido, sea por la proximidad laboral o por la de eventos culturales (entrevistas en medios, festivales de cine, pertenencia a agrupaciones sindicales, etc.), es casi inverosímil que los participantes directores o directoras cinematográficos no se conozcan entre sí, sea personalmente, sea por sus obras, sea por las mutuas referencias. Otro tanto sucede con los miembros de la crítica especializada en cine. Por otra parte, todos los grupos convocados conocen personalmente o por referencia a la moderadora. Ella ha sido y es docente en carreras universitarias versadas en cine, pertenece al ámbito académico en esa área, y muchos de los miembros de los equipos técnicos y de dirección del cine contemporáneo argentino han pasado por las aulas donde ella ha impartido clases. Por otra parte, la moderadora formó parte de los programadores de BAFICI y posee una producción escrita sobre temas dentro del área de los estudios sobre cine. Claro está que la pertinencia o no de realizar este tipo de técnica cualitativa fue discutida y consensuada con la dirección de la tesis, donde se tuvo en cuenta el potencial enorme de información que podía surgir de estos grupos específicos. Esa situación es importante para entender la dinámica de comportamiento de cada grupo de discusión en particular.

6.5.2. La cuestión de género

La división por género, mujeres y hombres, fue una decisión tomada teniendo en cuenta que las condiciones de enunciación y las atribuciones socioculturales propias de cada género construyen universos discursivos diferentes. Aún más, se consideró estratégico – habida cuenta tanto del campo de la crítica como del de la realización cinematográfica (menor cantidad de directoras mujeres y aún menor cantidad de críticas de cine) – separarlos, para forjar las condiciones ideales para que cada grupo se explayara. Teniendo en cuenta que en Argentina la actividad de la crítica cinematográfica es una actividad privilegiadamente realizada por hombres, se propulsó darles a las mujeres un espacio propio de desarrollo y expansión. Se tuvo en cuenta, en este sentido, además de una cuestión *performativa* del género (Butler, 2002), que

[l]a descripción de las personas que toman parte en la investigación ha cambiado, pasando de ser “sujetos de investigación” a ser *participantes en la investigación*. Este cambio en el lenguaje muestra la preocupación por los derechos de los participantes, así como una conciencia de que el proceso de investigación puede afectar potencialmente de manera adversa a quienes forman parte de ella (Rapley, 2014: 47).

A pesar de esto, resultó infructuoso el intento de reunión con las críticas de cine. Su escasez fue un dato importante de pronta recolección: garantizar el número necesario para el armado del grupo constituyó un problema, al que se sumaron las dificultades de agenda de las convocadas. Tan solo dos de ellas estuvieron predispuestas a colaborar sin mayores miramientos. El resto arguyó o bien inconvenientes con los horarios, debidos, básicamente, a la maternidad, o bien una marcada desconfianza o distancia de la convocatoria. En este sentido se tornó irrealizable este grupo de discusión.

En cambio, el grupo de discusión de directoras se mostró solícito, presto a colaborar y, sobre todo, agradecido de la separación por género. En este sentido, todas las directoras citadas puntualizaron la necesidad de reunirse

desde un lugar enunciativo que las agrupara, fuera de la marca de la heteronorma. Incluso algunas de ellas, antes de que pudiéramos aclarar nada, solicitaron estar en grupos exclusivamente femeninos.

6.5.3. Las agendas

Otros inconvenientes aparecieron a la hora de armar los grupos de discusión. Una primera traba la constituyó –tanto en el caso de los directores como en el de las directoras– el simple hecho de armar el grupo. La agenda de directores y directoras está sujeta a las fechas de rodaje (de sus películas, de publicidades), a los viajes de promoción de sus propias producciones o, muchas veces, a la búsqueda de locaciones; por último, algunos directores y/o directoras también se desempeñan como docentes en diversas escuelas de cine. Todo esto restringe las franjas horarias en que puedan confluir varios realizadores y/o realizadoras.

6.5.4. El conflicto con la crítica

Más obstáculos estuvieron ligados a cuestiones de encono personal o ideológico entre los críticos convocados. Para la fecha de realización de los grupos de discusión dos situaciones puntuales volvieron complejo, sobre todo, el armado del grupo de discusión de los críticos cinematográficos. Por una parte, un enfrentamiento ocurrido entre varios críticos argentinos pertenecientes a FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) trajo aparejado el expreso pedido de no convocar a Horacio Bernades. Bernades es uno de los críticos de cine con más trayectoria en medios gráficos y también perteneció al *staff* de la revista *El amante*. Consideramos que su presencia hubiera resultado provechosa. Sin embargo, ante la dificultad de reunir a un grupo de críticos cinematográficos, se optó por no convocarlo, so pena de perder la posibilidad de juntar a la cantidad necesaria de gente requerida para la metodología que se buscaba implementar. Volvemos a señalar –como en su momento lo hicimos con los

directores y/o directoras– que también los críticos poseen agendas complejas, ligadas a los horarios de funciones privadas de cine, sus trabajos en medios periodísticos y los viajes debidos a sus mismas actividades.

Esta dificultad puede leerse como un apuro circunstancial en comparación con el segundo problema, a saber: la resistencia general a participar en un grupo de discusión donde se encontrara Nicolás Prividera. Este director y crítico es, a la fecha, una *rara avis* dentro del panorama de la crítica cinematográfica. Dentro de este circuito, escribe básicamente para el sitio web ojosabiertos.otroscines.com, es docente en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), que depende del Instituto Nacional de Cinematografía, y ha escrito recientemente un libro sobre cine argentino donde cuestiona los modelos genealógicos, ideológicos y culturales de nuestra cinematografía. A la hora de armar los grupos de investigación, descubrimos esta resistencia hacia la figura de Prividera. Un hecho saliente emerge en medio del trabajo de convocar críticos para los grupos de discusión. Si Prividera –por la negativa o por la positiva– era o bien resistido o bien negado, una cosa quedaba clara: había que convocar aparte a Prividera. Situación que queda subrayada y comprobada tanto por los grupos de discusión de directores y de directoras como por la primera entrevista en profundidad realizada a Quintín, crítico referencial para el período que atañe a la tesis: todos hacen referencia a Prividera como una voz autorizada para reflexionar sobre cine. Con los tres grupos de discusión y una entrevista en profundidad llevada a cabo –y tras consultarlo con la dirección de la tesis–, decidimos convocarlo aparte.

Es necesario señalar, asimismo, que primero hicimos un mapa de situación de los críticos más conocidos de medios especializados en cine para determinar a quiénes convocar. En este mapa, quedaron afuera:

- Roger Alan Koza: quizás el más respetado de los críticos y cabeza del blog ojosabiertos.otroscines.com. Vive en la provincia de Córdoba (a

casi 700 km de la ciudad de Buenos Aires) y tiene una agenda apretadísima, habida cuenta de su condición de programador de FICUNAM (Festival Internacional de Cine de la UNAM, México) y programador de la sección Vitrina del Filmfest Hamburg (Alemania). Básicamente, está mucho tiempo de viaje en festivales de todo el mundo. Fue imposible conciliar las agendas de trabajo mutuas.

- Críticos que agrupamos bajo la denominación “los otros”. Por un lado, acá se halla *La Otra*, una revista cultural que dio origen al actual blog *La Otra* y cuyos contenidos están a cargo del filósofo y comunicador social Oscar Cuervo. Cuervo, desde este terreno, representa una mirada muy diferenciada respecto de la crítica de cine hegemónica en medios especializados, tanto por lo analítica como por lo reflexiva respecto del entorno social; aun así, su peso es minoritario dentro del mapa de situación reseñado. Por otra parte, dentro de este “colectivo” también agrupamos al conjunto “Hacerse la crítica” (www.hacerselacritica.com) dirigido por el ex crítico de *El amante* Marcos Vieytes. En tercer lugar, ubicamos acá a otros nombres desperdigados, tales como Roberto Pagés o Eduardo Rojas, cuyas presencias no marcan el campo hegemónico del control de la crítica especializada. Estas firmas que agrupamos como “los otros” poseen dos denominadores comunes: primero, no tienen el peso mediático propio ni la visibilidad de los señalados más arriba; segundo, se ubican generalmente en una relación de tensión amor/odio respecto de los integrantes, colaboradores, simpatizantes de la revista *El amante* (algunos de ellos, justamente, son ex miembros de dicha revista).

Señalamos estos obstáculos porque nos permiten entender la dificultad a la hora de armar el grupo de discusión de los críticos. Ante la urgencia de ajustarse a la metodología y tras consultarlo con la dirección de la tesis, convocamos a la brevedad a aquellos que respondieran al envite, so pena de perder toda posibilidad de realización alguna. Por último, este mapa situacional estaba atravesado por una coyuntura superior: el año 2014 fue el anterior a las

elecciones presidenciales en Argentina. El país se encontraba en una fuerte tensión y polaridad que permeaba todo, incluido el campo de la cultura. En el espacio de la crítica cinematográfica, los posicionamientos *kirchneristas versus antikirchneristas* tomaron coloraturas fuertes y propiciaron a lo largo de ese año fuertes disputas, confrontaciones y peleas de diverso tenor. Este hecho fue, a la hora de armar los grupos de discusión de los críticos hombres, un factor clave, dado que, con los ánimos generales soliviantados, hubo que moverse muy delicadamente para reunir a la gente, no generar roces o peleas y llegar al sitio adonde se pretendía llegar: la recolección de datos suficientes para la investigación.

6.5.5. La convocatoria

Para llevar a cabo los grupos, se procedió con una convocatoria quince días antes de la reunión vía correo electrónico y/o Facebook, un recordatorio tres días antes y llamadas telefónicas particulares y mensajes de Whatsapp el día anterior.

Para garantizar una zona de neutralidad y de mejores condiciones para la grabación de los audios, todos los participantes de los diferentes grupos de discusión fueron convocados a la sede del rectorado de la Universidad Nacional de las Artes. Dicha sede se emplaza en el corazón de la ciudad, en pleno barrio de Recoleta. Nosotros somos parte del cuerpo docente de esta universidad, lo que facilitó la prestación del espacio idóneo para los grupos de discusión. Se eligió la sede del rectorado, situada en Azcuénaga 1129, debido a su localización dentro de la ciudad de Buenos Aires: a todos los participantes les resultó sencillo llegar teniendo en cuenta los medios de transporte y/o la posibilidad de estacionamiento para automóviles. Al mismo tiempo, dicha sede ofició de espacio institucional y de referencia neutral para los convocados. Dentro del edificio, todos los grupos se llevaron a cabo en el denominado *Salón de los Vitrales*, un espacio cerrado y amplio, que garantizó la correcta grabación de las sesiones. Ahí, cada encuentro se realizó con los participantes

sentados alrededor de una mesa rectangular y con la disponibilidad cercana, en una mesita de ayuda, de café, agua y té, en caso de requerirlos.

Al momento de la recepción e inicio de los grupos, se explicó la lógica de la metodología. El registro se hizo a través de un grabador de periodista digital de amplia cobertura (RCA Digital Voice Manager) y de un micrófono de cuatro canales Zoom modelo H2, de uso profesional. Utilizamos ambas herramientas para asegurar al menos dos registros válidos. Cada reunión respetó la lógica de desenvolvimiento de la técnica y en ningún caso se superaron las dos horas estipuladas para tal fin.

6.6. Diseño y realización de las entrevistas en profundidad

Las entrevistas en profundidad son un tipo método de recolección de datos dentro de las investigaciones de tipo cualitativo. Señalan Taylor y Bogdan:

Utilizamos la expresión “entrevistas en profundidad” para referirnos a este método de investigación cualitativo. *Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras.* Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. Lejos de asemejarse a un robot recolector de datos, *el propio investigador es el instrumento de la investigación, y no lo es un protocolo o formulario de entrevista.* El rol implica no sólo obtener respuestas, sino también aprender qué preguntas hacer y cómo hacerlas (1987: 101).

Para este trabajo, se optó por privilegiar el tipo de entrevista que “tiene la finalidad de proporcionar un cuadro amplio de una gama de escenarios, situaciones o personas” (Taylor y Bogdan, 1987: 103), y dejar a un lado las historias de vida o autobiografía sociológica y aquellas dirigidas al aprendizaje de lo que no se puede observar in situ (Taylor y Bogdan, 1987: 101-102). De

todos modos, todos los tipos proceden bajo la misma directriz central: establecer *rapport* con los informantes. Esta condición deviene fundamental a la hora del intercambio, dado que un buen *rapport* implica una mejor fluidez del flujo informativo y una mayor predisposición del entrevistado para el diálogo. En este sentido, tuvimos en cuenta la información que los entrevistados producían a través de su gestualidad, su corporalidad general y su movilidad. En otras palabras, la situación proxémica fue un indicador fuerte respecto de la posibilidad o no de repreguntar o seguir el derrotero discursivo que llevaban adelante los interlocutores.

La flexibilidad de las entrevistas en profundidad también se pone en juego a la hora de elegir a las personas idóneas para tal fin. Si bien estaba previsto un número fijo, este fue modificado, sobre todo, en virtud de la recolección de datos propiciada por los grupos de discusión. Sopesamos asimismo la cantidad de fuentes documentales, artículos de revistas especializadas impresas y digitales, publicaciones académicas obtenidas; y, en este sentido, circunscribimos, a partir de este muestreo, los nombres primordiales para las entrevistas en profundidad. Si bien Taylor y Bogdan proponen para el uso de esta técnica, en términos generales, la realización de más de una entrevista (Taylor y Bogdan, 1987: 111-115), el muestreo general ayudó a acotarlas a un solo encuentro. Como se señala más abajo, con esto también colaboró el hecho del mutuo conocimiento entre los entrevistados y la tesista.

El diseño de las preguntas para cada una de las entrevistas se basó en un modelo flexible según el cual, a partir de preguntas de tono descriptivo, se buscó generar los puntos fuertes informativos a partir de los cuales repreguntar o derivar los temas. Es importante destacar que los señalamientos respecto de la situación de entrevista –a saber, disponer de un espacio de comodidad para el entrevistado, permitir que este hable, no abrir juicio sobre las opiniones emitidas, prestar atención, ser sensible y receptivo, darse cuenta de cuándo sondear o escudriñar sobre algún tema (Taylor y Bogdan, 1987: 119-125)– fueron tenidos muy en cuenta en virtud de las características particulares de

cada uno de los interpelados. Por último, procedimos a llevar un diario de registro personal donde se consignaron las condiciones de realización, recordatorios de detalles observados e, incluso, las anotaciones hechas al tiempo de grabación de los encuentros. Este “diario del entrevistador” es, según Taylor y Bogdan, muy importante no solo a la hora de la interpretación de los datos, sino también como orientador de futuras entrevistas.

En función de la tesis, planificamos las siguientes entrevistas en profundidad:

- Entrevista en profundidad a Quintín (Eduardo Antín), fundador y redactor de la revista de cine *El amante*.
- Entrevista en profundidad a Marcelo Panozzo, director del BAFICI entre 2012 y 2015.
- Entrevista en profundidad a Nicolás Prividera, exponente de la crítica de cine y realizador cinematográfico.
- Entrevista a Ricardo Manetti, fundador del BAFICI, docente de cine y gestor cultural.

6.6.1. La elección de los entrevistados

Las cuatro entrevistas en profundidad respondían a intereses específicos en relación con la tesis.

Quintín (Eduardo Antín): Nacido en Buenos Aires en 1951, es licenciado en Matemáticas y árbitro de fútbol. En 1991 funda la revista *El amante*, donde escribe regularmente y que codirige hasta 2004, fecha en la que se desvincula totalmente de la publicación. Además, fue el director artístico del BAFICI entre 2001 y 2004 y forma parte de la filial argentina de FIPRESCI. A la fecha, escribe para el diario *Perfil* y posee su propio blog, *La lectora provisoria* (<https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/>), donde realiza críticas de cine, literarias, políticas y de cultura en general.

Marcelo Panozzo: Nacido en Buenos Aires en 1967, es periodista, editor literario, y fue crítico de cine. Según consta en el sitio web de los Festivales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires¹⁶²,

[s]e inició como periodista especializado en música y cine en los suplementos juveniles de los diarios *Sur* y *Página 12*. Fue editor del suplemento “Sí!” y jefe de Espectáculos del diario *Clarín*. Ocupó el puesto de subeditor de “ADN Cultura” (suplemento cultural del diario *La Nación*) y la jefatura de Espectáculos del diario *Crítica de la Argentina*.

Trabajó además en las revistas *Rolling Stone*, *La Mano*, *El Amante-cine*, *D-Mode*, *Remix*, *Ego*, *XXIII* y *TXT*, donde fue Secretario de Redacción. A su vez fue editor del periódico del Festival Internacional de Cine de Gijón, España. En radio y televisión, se desempeñó como columnista en FM Spika, FM Rock and Pop, Radio Uno y en los programas televisivos *El Amante-Cine*, de Canal (á), y *Duro de almorzar*, en canal 13. Dejando de lado el medio periodístico, desarrolla desde hace cinco años tareas de editor en Random House Mondadori de Argentina.

Además de escribir guiones de cine, fue programador y encargado de publicaciones del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI): formó parte de los equipos de programación de los directores Quintín y Sergio Wolf, editó durante varias ediciones el periódico *Sin Aliento* y colaboró en la confección de muchos de los libros publicados por el Festival.

Nicolás Prividera: Nacido en Buenos Aires, en 1970. Egresado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y de la ENERC. Director de cine y crítico cinematográfico, habitual colaborador en el blog del crítico Roger Alan Koza (<http://ojosabiertos.otroscines.com/>). En 2015 publica *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*, texto que se ubica a contrapelo de las lecturas hegemónicas sobre el cine argentino contemporáneo. Más arriba hemos señalado la importancia de su inclusión particular dentro de los entrevistados en profundidad.

¹⁶² http://festivales.buenosaires.gob.ar/es/bafici_

Ricardo Manetti: Nacido en Buenos Aires en 1962. Docente y analista fílmico. Gestor cultural. Egresado de la Licenciatura en Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es profesor titular de *Historia del cine argentino* (Universidad Nacional de las Artes), *Historia analítica de los medios I* e *Historia del cine latinoamericano y argentino* (Universidad de Buenos Aires). Docente de grado y posgrado. Como gestor cultural se desempeña en ámbitos universitarios y ha sido, durante su labor para el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, el creador y organizador del BAFICI. Durante su gestión para el gobierno de la ciudad, el BAFICI tuvo la dirección artística primero de Andrés Di Tella y luego de Quintín. Y bajo la dirección artística de Quintín, Marcelo Panozzo formó parte del comité de programadores.

Esta elección tuvo como eje el pensar los actores más importantes en el entramado de la relación entre crítica, escuelas de cine y festivales a lo largo del período reseñado para esta investigación. Al mismo tiempo, cabe señalar que, salvo el caso de Nicolás Prividera, todos los entrevistados conocen a la entrevistadora. Este apunte es clave, dado que implica, por los motivos que señalamos a continuación, la disponibilidad y accesibilidad de los entrevistados, a la vez que permite entender las condiciones específicas en las cuales se producen las entrevistas en cuestión.

La entrevistadora ha trabajado con Quintín y Marcelo Panozzo en las ediciones 2000 y 2001 del BAFICI, en calidad de programadora, es decir, encargada, junto con la dirección artística, de elegir la totalidad de las películas que programa el festival, desde la competencia oficial a las secciones específicas, y también las muestras especiales y actividades paralelas. En este sentido, también la entrevistadora conoce los mecanismos internos de la gestión y producción del festival. Cabe destacar que, a la hora de asumir Quintín la dirección artística del BAFICI, los únicos programadores que permanecen de la gestión anterior son Luciano Monteagudo y la entrevistadora. El pase de la dirección artística de manos de Andrés Di Tella a Quintín se hizo en medio de

un conflicto político interno, propio de las vicisitudes de la gestión en el ámbito público. En este sentido, se creó en esos años un clima de solidaridad entre los nuevos integrantes de la cúpula artística de BAFICI –Quintín, su mujer (Flavia de la Fuente), Luciano Monteagudo, Marcelo Panozzo y la entrevistadora– que sirvió para menguar y llevar adelante un festival frágil tanto por su reciente natalicio como por la necesidad de instalarlo en el circuito nacional e internacional de festivales de cine. Con Quintín y Panozzo, sobre la base de las experiencias conjuntas vividas, quedó forjada una relación de mutuo respeto y consideración. Aún más, cuando Marcelo Panozzo asume la dirección artística de BAFICI en el año 2013, convoca en dos oportunidades a la entrevistadora para diversas actividades¹⁶³.

En el caso de Ricardo Manetti, la entrevistadora es amiga personal. Existe un grado muy alto de familiaridad entre ambos, además de respeto y compañerismo. Su relación data de hace casi treinta años.

Lo reseñado no es un dato de color. A la hora de trabajar con las entrevistas, las directrices básicas para la recolección de datos, “recabe permiso para hacer la grabación y obtenga consentimiento para cualquier uso o divulgación” y “dé a los participantes información adecuada sobre el propósito de la grabación cuando recibe su permiso” (Rapley, 2014: 49), fueron tomadas por los entrevistados casi como una “broma” por parte de la entrevistadora y todos manifestaron su deseo de colaboración. El punto de familiaridad por parte de los entrevistados les permitió, por ejemplo, ser claros a la hora de solicitar que no se transcribieran algunos datos de índole totalmente personal o que preferían “confesarlos” a la entrevistadora para que ella los “guardara” para sí misma.

¹⁶³ María Valdez fue invitada especial para la fiesta de quince años del BAFICI (2013), escribió para uno de los libros publicados dentro del festival (2014) y fue jurado de la competencia internacional de la sección “Derechos humanos” (2015).

Con respecto a este estado de familiaridad son pertinentes los cuestionamientos de Rapley a una supuesta recolección de datos de forma “natural” y señala:

La cuestión es que, sea una entrevista, un grupo de discusión o una observación en un despacho o en un supermercado, *usted debe ser sensible a que las acciones e interacciones de las personas están situadas contextualmente*. Por situado “contextualmente” quiero decir simplemente que moldeamos de manera masiva nuestras acciones e interacciones para “encajar con” (y, por tanto, reproducir), las normas, las reglas y las expectativas con frecuencia no verbalizadas del contexto específico en el que nos encontramos. Para hacerse una idea de lo que significa “situado contextualmente”, sólo tiene que pensar en las diferencias en su propio modo de comportarse en una iglesia o un aula con respecto a su comportamiento en un bar o en casa de un amigo, o en sus diferentes maneras de narrar la misma historia a amigos diferentes o miembros distintos de su familia. Además, le basta una mirada para saber cuándo alguien se está comportando de modo “extraño” en una situación; este sentido de extrañeza puede surgir, en parte, de la violación de expectativas de la conducta que es apropiada para ese contexto por parte de esa persona (2014: 44).

La cita es deliberadamente larga pero permite esclarecer los contextos generales de las entrevistas en profundidad: estas se realizaron en un clima de cordialidad inusitada y se acumuló más información de la requerida. Lo problemático fueron los contextos particulares de cada una de las entrevistas, donde la interacción entre entrevistadora y entrevistados ofreció características exclusivas según quién fuera el interlocutor específico. E incluso determinó el lugar donde realizar las entrevistas. En el punto siguiente nos detenemos en detallar no solo los sitios donde se realizaron las entrevistas, sino también sus condiciones contextuales.

6.6.2. Realización de las entrevistas

Las entrevistas en profundidad fueron realizadas en los ámbitos elegidos por los mismos entrevistados, a saber:

- Entrevista a Quintín: su casa particular en la ciudad de Buenos Aires. Si bien Quintín se ha radicado en San Clemente del Tuyú, una ciudad costera de la provincia de Buenos Aires, tiene como muleto su anterior morada en la ciudad capitalina, adonde regresa cuando necesita, por ejemplo, hacer trámites.
- Entrevista a Marcelo Panozzo: la casa de la entrevistadora. El entrevistado elige este espacio por su cercanía con la oficina del BAFICI y porque desea compartir comida con ella.
- Entrevista a Nicolás Prividera: la casa de la entrevistadora. El entrevistado elige este espacio por su cercanía con la ENERC.
- Entrevista a Ricardo Manetti: su casa particular, en la ciudad de Buenos Aires.

Tal como se señaló para los grupos de discusión, el registro se hizo a través de un grabador de periodista digital de amplia cobertura (RCA Digital Voice Manager) y de un micrófono de cuatro canales Zoom modelo H2, de uso profesional. Se utilizaron ambas herramientas para asegurar al menos dos registros válidos.

Las entrevistas a Marcelo Panozzo y a Ricardo Manetti se realizaron dentro de un margen planificado que no excediera las dos horas, tanto para no agotar al entrevistado como para evitar la redundancia informativa. Panozzo, acostumbrado a las lides periodísticas, se atuvo al tiempo que le estipuló la entrevistadora. Manetti, dada su actividad como docente, desarrolló las respuestas de modo organizado y enlazó sus argumentos unos con otros de manera fluida. En ese sentido, su capacidad de exposición acotó el encuentro a una hora y media.

En cambio, las entrevistas a Quintín y a Nicolás Prividera tuvieron características especiales, que se detallan, dado que, en función de las

necesidades de la tesis, las fuentes de datos pretendían cumplir los señalamientos planteados por Rapley:

Su interés principal sería generar un sentido *de cómo la cosa específica que usted está interesado se produce o “resulta” de modo habitual cuando se produce*. Por eso, los investigadores interesados en estos tipos de estudios se han centrado en una amplia variedad de prácticas, desde cómo los monjes tibetanos hablan de lógica a cómo los neurobiólogos diseccionan ratas, cómo los investigadores cualitativos plantean preguntas y escuchan las respuestas de los entrevistados, y cómo discrepan las personas cuando hablan con amigos (2014: 45).

Tuvimos en cuenta, por ende, el cuidado de los modos en la manera en que se produce el intercambio con los dos entrevistados que explicamos a continuación, mediante la transcripción del diario del entrevistador. Para todos los casos utilizamos la primera persona para registrar las peripecias de los encuentros. Del mismo modo, optamos por no suprimir datos reseñados más arriba (lugar, hora, día, etc.), con vistas a salvaguardar la integridad de la narración.

6.6.3. Diario 1. Entrevista en profundidad a Quintín

Relato del día jueves 11 de septiembre de 2014, en casa de Quintín. Motivo: entrevista en profundidad. A las 10 de la mañana estoy citada en casa de Quintín, en la calle Billinghamurst, 4º piso, ciudad de Buenos Aires. Llego puntual. Quintín me recibe, en pantuflas, jogging y remera, en un estado absoluto “de entre casa” y muy contento por recibirme ahí. Para entrar en confianza, dado que Quintín es desconfiado y distante, tengo que “ablandar” la conversación y en ese sentido tenemos una larga charla de aproximadamente una hora en la cual, básicamente, me pregunta por mi trabajo, mis actividades, mis relaciones con el medio cinematográfico al día de la fecha. En todo este proceso también interviene Flavia de la Fuente.

Quintín y Flavia son una pareja de hace muchos años, más de treinta. Impresionan hasta en su imagen como pareja: ella es muy menuda, él es muy grandote. Yo tuve la oportunidad de trabajar con ellos en el BAFICI entre 2000 y 2001. Ya en ese momento Quintín y Flavia eran “una sola persona”. ¿Qué significa esto? En tiempos donde aún no era habitual el uso del correo electrónico, ellos ya poseían uno, pero denominado “quinfla” y su terminación correspondiente (quinfla@...). *Quinfla* era el apelativo que todos los que trabajan internamente en el festival usaban para referirse a la pareja. A partir de ahí y hasta ahora poseen el mismo correo electrónico; del mismo modo, poseen el mismo teléfono móvil, que comparten desde hace varios años. La fusión entre ambos es proverbial y motivo de comentario habitual entre los que los conocen.

Quintín se suma al BAFICI en 2000 para organizar la edición 2001. Yo ya era programadora del evento en la gestión anterior de Andrés Di Tella y fui, junto con Luciano Monteagudo, parte del equipo de programación artística que pasó de una gestión a la otra. Nos competía el diseño artístico de la muestra y la selección de todas las películas del BAFICI, incluida la competencia oficial. El equipo (Quintín, Flavia, Marcelo Panozzo, Luciano Monteagudo y yo) diferíamos en criterios y en posicionamientos en torno al cine independiente. A pesar de esto, consolidamos un buen grupo de trabajo, que se caracterizó, en su momento, por la colaboración entre todos, la solidaridad e intentar llevar a buen puerto la edición del festival. Este dato es importante, dado que Quintín asume en lugar de Andrés Di Tella, cuyos roces y problemas con los responsables políticos del festival (no olvidemos de que el BAFICI es un festival financiado por y gestionado desde el gobierno de la ciudad de Buenos Aires) habían dejado zonas de conflicto y rispideces fuertes. Nuestro trabajo, como equipo central de programación y en sostén del nuevo director –a la sazón, Quintín–, era saldar los problemas preexistentes, limar las asperezas, sustentar a un festival que era recién nacido y consolidar los equipos subalternos. En este sentido, la tarea fue dura pero, a pesar de nuestras diferencias, considero que el trabajo resultó muy bueno. El relato de estos acontecimientos sirve para

comprender la actitud de Quintín hacia mi persona. Por un lado, nos había tocado hace años llevar a cabo una gestión compleja. Por el otro, habían pasado muchos años desde este hecho. Por último, provenimos de ámbitos muy diferentes de formación y trabajo. Yo tenía todo esto muy en cuenta a la hora de apersonarme a realizar la entrevista a Quintín.

Quintín y Flavia de la Fuente viven en San Clemente del Tuyú, ciudad costera ubicada a 320 km de Buenos Aires. Tuve que aprovechar un breve viaje que hicieron a la capital para hacer la entrevista. Cuando viajan a la ciudad, se alojan en el departamento que aún poseen en ella, que es donde se realiza el encuentro. Su presencia en Buenos Aires estaba motivada por la necesidad de Flavia de realizar una transferencia de un sistema a otro y obtener un buen DCP de su primera película que debía participar en el Festival de Valdivia (Chile). La transferencia era un problema dado que ya Flavia tenía turno para el DCP en la Universidad del Cine. Nótese que Quintín (Eduardo Antín) es primo del dueño y rector de la universidad, el director Manuel Antín.

Comento esto básicamente porque toda la dinámica de la entrevista estuvo atravesada por problemas en relación con la película de Flavia. La entrevista fue interrumpida innumerables veces por el mismo Quintín. ¿Motivo? Flavia filma su película con una cámara Lúmix y el primer pase de formato hasta la obtención de un material idóneo para llevar a DCP podía demorarse entre 12 y 15 horas a la vez que era complejo el procedimiento de pase.

Yo llego al hogar de los Quinfla a las 10 h del día miércoles. Ellos tienen turno para el DCP el jueves a las 15 h, en la Universidad del Cine. Cuando yo arribo la situación es tensa: Flavia está absolutamente preocupada por poder hacer su transferencia de un sistema a otro y Quintín oscila entre su alegría por ser entrevistado y el estar pendiente del ánimo y las necesidades de Flavia. Flavia, fotógrafa de profesión, filma su película pero aprende a editar, el manejo de programas como el Premiere, de modo autodidacta a través de cursos en línea. ¿Por qué señalo esto? Porque el clima que se vive durante toda la entrevista

excede la lógica de la entrevista misma. Esto significa que la angustia de Quintín es tan grande que necesita de alguna manera supervisar, ver, controlar y ayudar a Flavia. No hubo manera, en este aspecto, de lograr ir a otra estancia de la casa o a otro lugar para realizar la entrevista.

Estábamos en el living, Quintín y yo sentados uno frente al otro, y en la otra punta del salón Flavia con su computadora tratando de editar su película y realizar el pase de formato correspondiente. En este sentido, si bien Quintín y Flavia pueden mantener incluso divergencias respecto de películas, directores, etc., entre los dos construyen un uno indisoluble: la sumatoria entre ambos invade todo el espacio del departamento. Esta es la situación en la cual se inscribe la entrevista. Inmediatamente me doy cuenta de que aquello que estaba de alguna manera en ciernes o era evidente en el año 2001 cuando trabajábamos juntos en el BAFICI, de alguna manera se encuentra, a la fecha, corregido y aumentado: ellos ya son uno. Y si bien mantienen la atención a sus asuntos respectivos, ocularmente, por ejemplo, se buscan periódicamente.

Un cuarto actor entra en escena. Mientras se desarrolla la conversación inicial para lograr la confianza de Quintín, llega un director de cine muy joven, Mariano Nante, encargado de ayudar a Flavia en su odisea. Por eso, durante toda la primera parte de la entrevista, pueden notarse unas voces de fondo, que son las de Mariano y Flavia. Insisto: era imposible ir a otro recinto a hacer la entrevista, porque eso hubiera sacado de sí a Quintín. A esto se suma que a Quintín se le descubre en 2013 una anomalía cardíaca que le produce fibrilaciones (“que son como cables que están como pelados y que hay que soldar”, me señala), por lo cual debe someterse a una operación. En este sentido toda preocupación le produce una taquicardia fuerte y no debe preocuparse. Por lo tanto, en medio de esta mescolanza situacional, debo prever la tranquilidad de Quintín, cuyo corazón ahora “bombea” alocadamente.

Intuyo a la media hora de estar en el departamento (lo que estaba pasando, por qué era la angustia, por qué era la película, por qué el festival, etc.) que una de

las cosas que había que hacer en la entrevista era bajar el nivel de angustia de Quintín para que pudiera responder lo que yo quería que respondiera y al mismo tiempo tratar de operar como una especie de fusible para minimizar la tensión, la angustia, que sobrevolaba todo el tiempo. Quedaba claro que Quintín no iba a estar en paz hasta que Flavia resolviera su problema. Así comenzó la entrevista, en medio de este caos emocional –y esto se va a repetir a lo largo del encuentro–, donde debo interrumpir muchas veces la grabación (aparecen muchísimas marcas de corte y/o apagado en el audio) porque a cada rato Quintín salía disparado del asiento acercándose a Flavia para ver si la película ha avanzado un minuto, diez minutos, el diez por ciento, cinco por ciento, quince por ciento..., todo acompañado por frases del tipo: “Uy, Dios, esto no va a terminar hasta como las cinco de la mañana”. Cada vez que en la grabación aparece la sensación de que se apagó el grabador es porque fácticamente se apagó. Quintín me mira y me hace señas como diciendo “Apagalo, que ya volvemos con la entrevista”, porque se levanta a ver qué le pasa a Flavia con una frecuencia notable. Después de una hora, Flavia se halla doblemente angustiada porque, a la vez, quiere que la entrevista a Quintín salga bien. Para ello, decide encerrarse en el dormitorio, cosa que no sirve de mucho. Quintín cada tanto se levanta del sillón y va a la habitación a ver cómo está Flavia: si pudo hablar con el programador de Valdivia, con la gente de la Universidad del Cine, con el editor, que no le podía decir cómo pasar del sistema a otro antes de hacer la codificación. Indudablemente, la presencia de quien había venido para ayudar a Flavia, Mariano Nante, no sirvió de mucho. Incluso el muchacho se retira diciendo: “Bueno, vuelvo como a las 9 de la noche, después de mi clase de piano”. Lo cual ocasiona como una especie de vacío emocional tanto en Flavia como en Quintín, que quieren solucionar el problema y toman como irresponsabilidad de parte del muchacho el hecho de que vuelva tan tarde para ayudarlos. A todo esto ya han pasado dos horas, más o menos, o dos horas y media. En ese momento, tengo una especie de epifanía mental y una solución para el problema, para el doble problema: el de Flavia, por un lado, y el que a mí me interesaba: llegar a obtener toda la información necesaria para la entrevista en profundidad.

¿Qué hago entonces? Tomo el control de la situación en la medida de lo posible, dentro de este clima enrarecido. Interrumpo la entrevista, me siento con Quintín, me dirijo a Flavia y digo: “Mirá, vamos a hacer una cosa; vamos a llamar a un editor que conozco a ver si él te puede guiar o ayudar o darte alguna pista para solucionar tu problema y que mañana puedas llegar a la Universidad del Cine con las cosas armadas”. Así que tomo mi móvil, llamo a Sebastián Mega Díaz, director y montajista, ex alumno mío, lo pongo en menos de un minuto al tanto de la situación e inmediatamente le paso el teléfono para que hable con Flavia, mientras le susurro en el teléfono: “Después te explico todo con detalles”. Ahí se produce una interrupción, obviamente de la entrevista, en donde Quintín lo único que hace es estar pendiente de cómo Flavia habla con Sebastián.

A partir de ese momento las otras y constantes interrupciones de Flavia estarán motivadas por su angustia cuando se le “cuelga” la imagen y no se produce bien la codificación, y sus concomitantes llamadas a Sebastián para pedirle ayuda, o por su aparición en el salón para agradecerme que le hubiera proporcionado una ayuda con alguien que no conocía y que estaba dispuesto a colaborar con ella aun hasta las 10 de la noche. Debo dejar registro de todo esto porque fue muy compleja la entrevista. Mi estadía en casa de Quintín y Flavia comienza a las 10 a. m. y se termina a las 16:30. Estuve seis horas y media para lograr una conversación, más o menos, de escasas dos horas y media. Todo el resto del tiempo fue la dilación para que Flavia pudiera solucionar su problema. Me parece importante señalar esto porque, por un lado, me da un mapa emocional y situacional en el cual se encuentra Quintín durante toda la entrevista y, por el otro, me da anclaje respecto de que las derivas no tienen que ver con resistencias hacia mi persona o hacia la entrevista en sí, sino que una gran parte suya, una gran parte de él, está fuera de sí pendiente de su pareja.

Este vínculo provoca, por un lado, una situación muy movilizadora para mí como entrevistadora, porque no puedo dejar de sorprenderme por esta relación simbiótica que tienen los dos y que genera un ambiente, digamos, opresivo para quien se encuentre con ellos: se trata de una lógica de a dos, como de un solo cuerpo con dos cabezas, que está permanentemente en relación aunque se ubiquen en espacios diferentes. De hecho, por momentos tuve la sensación de que les estaba haciendo la entrevista a dos personas, más que a una, aunque las respuestas provenían de Quintín. Por supuesto, las interrupciones a lo largo de la entrevista iban acompañadas por saltos de Quintín de la silla, caminando a lo largo del living, yendo a la habitación a ver qué estaba haciendo Flavia, yendo a revisar él los correos electrónicos a ver si en la inmediatez la gente les contesta... Hay como una no-conciencia de una realidad donde el resto de los humanos tiene su propia realidad y trabajo y no pueden estar a disposición de ellos cuando ellos desean. No lo hacen de mala fe. Es como que ellos están en una realidad en paralelo, donde el afán por resolver los problemas de la pareja –en este caso la película de Flavia– invade absolutamente todo y no deja intersticio alguno para la conciencia respecto de la realidad de los otros. [...] De hecho el mismo Quintín se define como un desocupado sin trabajo, con apenas algunas cosas para hacer, y que de alguna manera ve la vida devenir.

Fue sumamente esforzado lograr llegar a cabo esta entrevista. Además de las interrupciones, finaliza en parte por el cansancio de Quintín –agotado–, no por la entrevista en sí misma, sino por el mismo contexto que lo devora. De hecho, se nota que hubiera querido seguir hablando muchas horas más; además, me lo dice. Pero por sobre todo se instala definitivamente la necesidad de que la película de Flavia funcione. Conmigo se muestra cariñoso y amable. Responde en la medida en que su emoción se lo permite merced al otro “conflicto” que sucede en la habitación contigua. Responde a casi todo lo que le pregunto a su manera: con estas dilaciones, con estas interrupciones, donde a veces el peso del relato paralelo de la situación de Flavia y su película hace que Quintín olvide aquello de lo que estábamos hablando apenas tres minutos antes. O que

lo olvide yo. Volver a traerlo a la entrevista o hacia un escenario amable sobre puntos que a mí me parecen interesantes para analizar es una situación complicada. En este sentido, seis horas y medias en este ritmo se convierte en un ejercicio básicamente agotador. No obstante, me parece importante explicar este contexto para entender –uno podría decir– la “esquizia” de esta entrevista, que podría ser analizada desde muchísimos puntos de vista.

Debo conceder, por respeto a Quintín, por su situación emocional y porque él me lo pidió, que algunas cosas que están planteadas en la entrevista no sean de dominio público por lo menos hasta el día que él se muera. Por otra parte, tengo que señalar que, aun en medio de esta situación casi psicótica de entrada y salida de la entrevista, una parte de Quintín estaba además preocupada y pendiente de mí, en el sentido de que había una porción de su persona que registra que yo estaba ahí y que toda la situación colateral enturbiaba y entorpecía el diálogo que estábamos teniendo. En este sentido podríamos decir que uno de los modos de reencontrarse conmigo cada vez que se frenaba la conversación y después volvía era decir: “¿De qué estábamos hablando?”. Pero antes de retomar las preguntas, donde los dos teníamos que hacer el ejercicio de intentar recordar en qué punto habíamos quedado, Quintín también me preguntaba sobre cualquier otro gusto personal o actividad mía. En un intento por retomar el diálogo y no ofenderme se abrían nuevas derivas. A esto sumemos que las interrupciones oscilaron de fragmentos de dos minutos hasta algunos de veinte minutos.

En otro contexto se podría pensar en una desconsideración total hacia el entrevistador, pero no: es la dinámica con la que operan habitualmente. Insisto, son un solo cuerpo bicéfalo. Esta situación es muy llamativa para cualquiera. Incluso yo, conociéndolos, no preví cuán fusionados podrían estar Quintín y Flavia tras tantos años sin verlos.

Creo que la imagen más fuerte que tengo de esta experiencia es la de la presencia de un tercero ahí, en casa de Quintín y Flavia, uno más que los

excede pero que es la suma entre ambos. Y que lo invade y se adueña de todo, aunque ellos dos se encuentren en espacios distantes dentro de su misma casa. En este espacio tan particular yo, como entrevistadora, tuve que ubicarme, barajar y dar de nuevo, para poder lograr la entrevista o poder obtener la información para la tesis. Si uno entiende este tejido puede darse cuenta de por qué aparecen tan fracturadas, en el cuerpo del texto, la relación pregunta-respuesta. Porque de hecho lo que no podría haber llevado más de dos horas –como mucho tres– fue un proceso de seis horas y media. Donde me fui, básicamente, agotada, con un nivel de extenuación extremo. Retomar el hilo del discurso cada vez que la conversación estallaba hacia otro lado; lograr que Quintín bajase el nivel de angustia y respondiera; colocar un paño frío a Flavia para evitar su desasosiego extremo..., fue todo un proceso que había que hacer en paralelo al hecho de estar pensando las repreguntas a partir de las respuestas que daba Quintín. Así fue toda la entrevista. Esto es todo, que no es poco. Síntesis: construir una instancia de *rapport* suficiente fue una empresa ardua como pocas veces he atravesado en entrevistas de este tipo.

6.6.4. Diario 2. Entrevista en profundidad a Nicolás Prividera

Relato del día martes 16 de septiembre de 2014, en mi casa. Motivo: entrevista en profundidad con Nicolás Prividera. El contacto con Prividera se produce primero vía correo electrónico. Facilita el intercambio el doctor Pablo Piedras, que conoce al realizador y crítico. Los intercambios de mails son correctos y cordiales. Prividera insiste en venir a mi casa para que lo entreviste tranquila. Como es docente de la ENERC, que queda a cinco calles de mi casa, le queda de paso después de dar clases. Llega puntualísimo a las 17:15 h.

Se sienta a la mesa del comedor donde están dispuestos unas pastas, té, café y agua fría. Agradece la gentileza y comienza la entrevista. Compruebo a los escasos diez minutos que Prividera tiene habilidades para derivar las preguntas hacia temas sobre los que a él le gusta o prefiere hablar. Es cortésmente incisivo y lo que aparentemente es una afirmación o respuesta precisa se

convierte en una repregunta de su parte a mi persona. Comprendo cabalmente que me está “midiendo”, es decir, repregunta para saber quién es su interlocutora, aunque, según sus propias palabras, “me estuvo investigando”. Todo lo dice con una sonrisa amable. Tantea sin ser explícito mi modo de argumentar, mi capacidad de respuesta y la de reflexión respecto de los temas que me devuelve cuando lo inquiero. Si bien no se trata de una actitud a la defensiva, observo, por su gestualidad, sus miradas fijas en mi persona, el escaso movimiento de sus manos, la posición corporal, que necesita evaluar mi idoneidad y que de ella depende la calidad de información que está dispuesto a dar. No digo *cantidad de información* por cuanto Prividera es conocido por hablar mucho; no les teme a los diálogos extensos.

Finalmente, ante un comentario mío, suelta una carcajada y afloja hasta su cuerpo. A partir de ahí se desata una conversación que dura más de cinco horas. Y cada vez que intento cortarlo para llevarlo a un cierre de la entrevista, el director lo evita y sigue hablando. Solo se levanta dos veces de la mesa para ir al baño. En el medio, le ofrezco sándwiches y gaseosas. Acepta. Y se nota que necesita hablar. Como el grado de ramificación del discurso de Prividera es grande y a medida que avanza la tarde se hace de noche, noto que el implícito conversacional es “te respondo pero además digo lo que me parece”. En este sentido, compruebo que, si intento modificar la modalidad de pregunta, él se retrae. Opto por utilizar su propia singularidad para encauzar la entrevista. Incluso hasta opero “en espejo” frente a él y tomo su misma postura y su misma fijeza de mirada. Noto que es muy importante sostenerle la mirada largo tiempo sobre todo cuando discute o cuestiona la pregunta que se le hace.

A diferencia de los otros encuentros, yo no conocía a Nicolás Prividera. La obtención de suficiente cantidad de información estuvo sujeta a esta cordial pero continua lógica de “esgrima mental” y repreguntas que duró las 6 horas de diálogo continuo. Al final, bordeando la medianoche, Prividera hace un largo recorrido sobre su propia producción y su función como docente de cine. Totalmente relajado, habla sin parar sobre su historia cinematográfica y los

porqué de sus producciones e, incluso, de sus futuros proyectos. Llamativamente, él cierra su discurso manifestando que ha hecho una “sesión de terapia” conmigo. Síntesis: es difícil lograr *rapport* con una personalidad tan esquiva. Aun así, a costa del tiempo que llevó la entrevista, considero que el encuentro fue bueno. Casi tuve que echar a Prividera de casa.

6.6.5. Diario 3. Entrevista en profundidad a Marcelo Panozzo

Relato del día 2 de octubre de 2014, en mi casa. Motivo: entrevista en profundidad con Marcelo Panozzo, director del BAFICI (2013-2015). Llega a las 10 a. m. y se retira a las 12:30 h. A Marcelo lo conozco desde 2001. Nuestro trabajo como programadores de BAFICI fue muy bueno. En esos años, la balanza en las discusiones sobre el diseño de programación se dividía entre Flavia y Quintín, por un lado, y Panozzo y yo, por el otro. El fiel de la balanza, a la hora de las discusiones, era Luciano Monteagudo. De ahí quedó el mote de que a Panozzo y mí “nos gustaban las mismas películas”; esa situación semejante a una complicidad amena es el remanente emocional que siguió fluyendo entre Panozzo y yo, cuando nos encontrábamos en eventos culturales. Marcelo viene contento a casa, hacía mucho tiempo que no nos veíamos y manifiesta un sincero cariño cuando le abro la puerta. Me abraza fuerte y acota que me dice “todo” lo que quiera, que le parece muy bueno que haga la tesis, y con esa actitud ingresa a casa y lisa y llanamente se sienta esperando a que conecte los grabadores.

Panozzo, a medida que la entrevista avanza, se retrasa brevemente en responder, como si procesara internamente la respuesta posible. Se nota que tiene el oficio de periodista y como tal entiende mi lugar. Observo, por ende, que busca, por momentos, tratar de colocarse en mi lugar para darse cuenta de cuál será la próxima pregunta. O tiende a repreguntarse solo, en un intento de adelantarse a lo que voy a decir. Esto es solo por momentos. Sí me pide claramente qué parte de la entrevista no transcribir. Es notable cómo tanto él como Quintín me cuentan cosas para ellos “muy fuertes” (léase: dan nombre y

apellidos de sujetos y situaciones particulares; en otras palabras, toman posición frente a hechos y personas), pero ambos requieren que yo o no lo escriba (Panozzo) o lo revele después de su muerte (Quintín).

Vislumbro que detrás de las palabras de Panozzo, por momentos, existe un leve temor de que me explote sobre él y la influencia del gobierno –no olvidar que el BAFICI es del gobierno de la ciudad de Buenos Aires–, sobre su gestión. En ese sentido, el *rapport* con Marcelo fluctuó un poco según el tipo de respuesta que daba.

6.6.6. Diario 4. Entrevista en profundidad a Ricardo Manetti

Relato del día 28 de diciembre de 2015, en casa de Ricardo. Motivo: entrevista en profundidad. Casi un año después de la última entrevista en profundidad. Llego a la conclusión, tras cotejar la información de los grupos de discusión y las otras tres entrevistas en profundidad, de que la voz que faltaba era la del fundador del BAFICI. La situación es casi risueña porque remeda *La carta robada*, de Edgar Allan Poe: uno a veces no ve lo que tiene delante de los ojos. Trabajo con Ricardo hace casi treinta años y es mi amigo. Discutimos planes de estudio, investigaciones, formamos equipo de cátedra. Hay una historia común de los dos. Tras procesar toda la información lo llamo y le digo que él era la pieza del puzle que me faltaba. Se ríe y acepta gustoso.

Manetti sabe de mi tesis. Conoce el proceso de investigación que llevo adelante. Por otra parte, su capacidad expositiva es notable y puede concatenar ideas y argumentos con facilidad. En este sentido, sus respuestas son casi párrafos enteros, prolijos, engarzados y razonados sobre procesos complejos que él analiza a partir de interrogaciones muy puntuales que le hago. Entre nosotros existe un fuertísimo vínculo y una capacidad de entendernos inmediatamente. Esto ayuda a que Manetti focalice en las preguntas y a partir de ellas arme un campo más amplio de relaciones. Casi no tengo que preguntarle porque, con pequeños indicios, puede armar el estado de la

cuestión. Toda la charla se produce de modo muy relajado a la vez que preciso. Nota: el vínculo que tenemos hace que Ricardo diga todo sin tapujos y sin mediaciones. En ese sentido, es el más frontal de los entrevistados y con quien el *rapport* es totalmente empático.

6.6.7. Transcripción de entrevistas y procesamiento de los grupos de investigación y entrevistas en profundidad mediante el programa NVIVO

Tanto los grupos de discusión como las entrevistas en profundidad fueron transcritos del registro de audio a registro impreso y a partir de la lectura y la comparación de los textos obtenidos revisamos los textos para establecer las unidades y subunidades adecuadas para favorecer el análisis del discurso.

Metodológicamente utilizamos el programa NVIVO, versión 10, para el análisis de datos. NVIVO es un *software* que se especializa en investigación cualitativa y en métodos mixtos, desarrollado por QSR International, empresa ubicada en Melbourne, Australia, con sedes en el Reino Unido de Gran Bretaña, Estados Unidos y Japón. Se trata de un programa que permite trabajar con una variedad de archivos para la investigación cualitativa –documentos en Word, en Acrobat (pdf), video, imágenes, audio– y que responde, en última instancia, a la demanda de herramientas tecnológicas que colaboren en la organización de datos para más tarde utilizarlos y aplicarlos en contextos determinados. Dicen Pulido y Rodríguez, a la hora de describir, caracterizar y presentar esta plataforma: “la investigación de tipo cualitativo ha sido una de las grandes beneficiadas con la incursión de las tecnologías de la información aplicables a datos de análisis complejos y rigurosos como los cualitativos que difícilmente pueden ser categorizados y analizados como los trabajados en áreas del conocimiento como la antropología, sociología, trabajo social, psicología y las demás ramas de trabajo en las ciencias humanas” (2014: 3). La demanda de este tipo de *software* promovió, según estos autores, que la versión que acá utilizamos, además de poder ser utilizada en español, también esté disponible

en chino, francés, alemán, portugués y japonés. Debido a su sencillo manejo y a las posibilidades que ofrece, también puede instalarse en otros sistemas operativos, como Mac. A la hora de elegir con qué herramienta trabajar los discursos obtenidos mediante los grupos de discusión y las entrevistas en profundidad privilegamos el *software* que permitiera limpieza visual en las gráficas solicitadas, resultara sencillo de usar y, sobre todo, fuera el más apto para el tipo de acercamiento de la investigación en curso.

Estamos hablando de un tipo de *software* que no es libre pero que permite una descarga durante treinta días en forma gratuita y sin cercenar ninguna de las utilidades del programa. En este sentido, lo descargamos consecutivamente en dos ordenadores, a lo largo de sesenta días, para disponer del tiempo suficiente no solo para entender la operatividad interna del programa, sino también para crear los nodos y subnodos, revisar las potencialidades de los modelos de colecciones, consultas y gráficas disponibles, y escoger las más idóneas para la tesis.

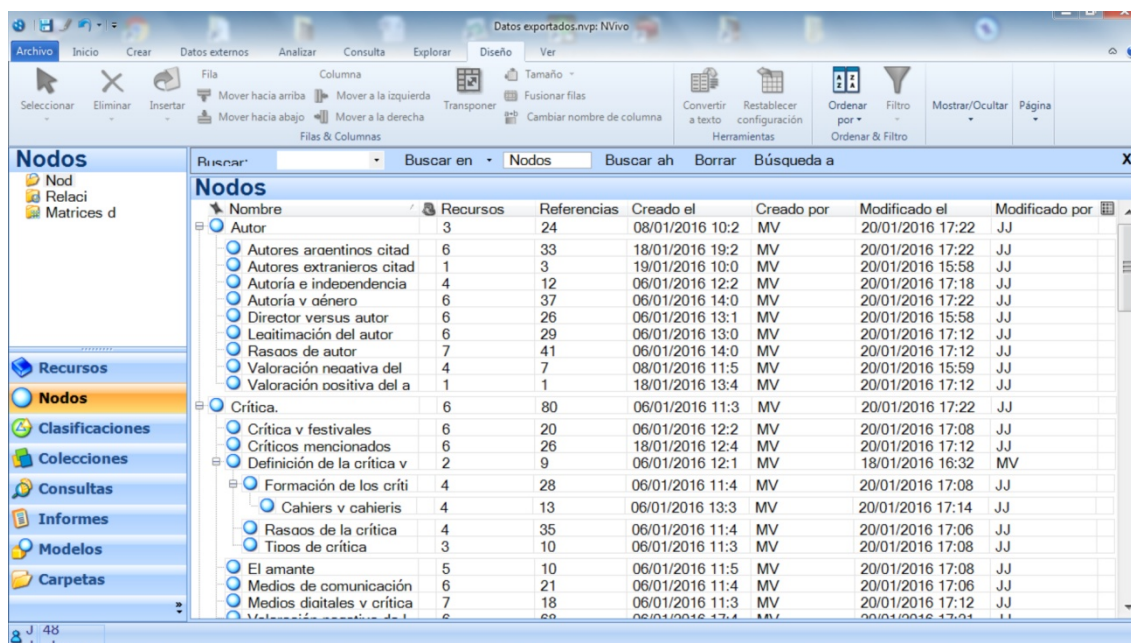


Ilustración nº 2. Captura de pantalla. Programa NVIVO utilizado para esta investigación. Parte 1.

The screenshot shows the NVivo software interface. On the left, there is a navigation pane with categories like 'Nodos', 'Recursos', 'Clasificaciones', etc. The main area displays a tree view of nodes under 'Nodos'. Below the tree, a table lists the nodes with their associated data.

Nombre	Recursos	Referencias	Creado el	Creado por	Modificado el	Modificado por
El amante	5	10	06/01/2016 11:5	MV	20/01/2016 17:08	JJ
Medios de comunicación	6	21	06/01/2016 11:4	MV	20/01/2016 17:06	JJ
Medios digitales v crítica	7	18	06/01/2016 11:3	MV	20/01/2016 17:12	JJ
Valoración neotativa de l	6	68	06/01/2016 17:4	MV	20/01/2016 17:21	JJ
Valoración positiva de la	2	12	08/01/2016 11:0	MV	18/01/2016 17:07	MV
Distribución v exhibición	6	25	06/01/2016 12:3	MV	20/01/2016 17:03	JJ
Entorno del espectador-lect	5	34	06/01/2016 11:3	MV	20/01/2016 17:12	JJ
Festivales	3	23	08/01/2016 10:4	MV	20/01/2016 17:22	JJ
Autores de festival	3	8	06/01/2016 12:3	MV	18/01/2016 19:26	MV
BAFICI	4	27	06/01/2016 12:4	MV	20/01/2016 17:03	JJ
Estrellas en festivales	3	4	06/01/2016 12:4	MV	20/01/2016 17:03	JJ
Financiamiento v rentabi	6	15	06/01/2016 12:3	MV	20/01/2016 17:08	JJ
Películas para festivales	5	12	06/01/2016 12:3	MV	18/01/2016 17:31	MV
Relación proaramadores	5	14	06/01/2016 12:4	MV	18/01/2016 15:32	MV
Género	3	38	08/01/2016 10:2	MV	20/01/2016 17:22	JJ
industria	6	49	06/01/2016 12:0	MV	20/01/2016 17:04	JJ
producción	1	5	08/01/2016 10:4	MV	17/01/2016 3:47	MV
rasgos del oénero	3	20	06/01/2016 13:1	MV	18/01/2016 21:46	MV
tipos de oénero	6	20	06/01/2016 12:3	MV	20/01/2016 17:12	JJ
valoración del oénero	5	19	06/01/2016 12:3	MV	20/01/2016 17:12	JJ
valoración neotativa d	3	6	17/01/2016 13:4	MV	20/01/2016 17:15	JJ
Valoración de películas	6	10	06/01/2016 12:4	MV	20/01/2016 17:18	JJ

Ilustración nº 3. Captura de pantalla. Programa NVIVO utilizado para esta investigación. Parte 2.

6.7. Análisis del discurso

En esta etapa, analizamos tanto los grupos de discusión como las entrevistas en profundidad. Aquí detectamos unidades significativas, fruto de las respuestas obtenidas, para más tarde definir las categorías específicas sobre las cuales producir una lectura analítica de los datos conseguidos.

6.8. Técnicas de recolección

Los grupos de discusión se organizaron previendo una serie de preguntas específicas que dependían de la índole de cada grupo. En todos ellos había ejes rectores repetidos; no obstante, mantuvimos la plasticidad suficiente para evitar respuestas condicionadas por parte de los diversos grupos y también para elidir cualquier tipo de cristalización normativa por parte de la entrevistadora.

Los resultados de los grupos de discusión coadyuvaron a perfilar los rasgos específicos de las entrevistas en profundidad, según la diferencia y distinción

particular de cada uno de ellos. En este sentido, estas entrevistas ahondaron en los temas y problemas ya manifestados en los grupos de discusión. Cabe señalar que en todos los casos (grupos de discusión y entrevistas en profundidad) se manejó el equilibrio entre lo concreto del hecho abordado y lo más general, que implicaba las características particulares de cada uno de estos encuentros. Siendo los grupos de discusión y los entrevistados tan disímiles, hubo que remarcar la condición de igualdad en la diferencia propia de esta investigación.

Capítulo 7. Análisis de resultados

7.1. Introducción

En este capítulo desarrollamos los análisis y evaluamos los resultados de los grupos de discusión de directores y directoras cinematográficos y críticos de cine, así como de las entrevistas en profundidad realizadas a Quintín, Nicolás Prividera, Marcelo Panozzo y Ricardo Manetti.

Exponemos, en primer lugar, los guiones previos a cada formato elegido y las observaciones pertinentes relativas a cada metodología en particular. Luego, procedemos al análisis de los grupos de discusión y las entrevistas en profundidad.

7.2. Grupos de discusión (GD)

7.2.1. Guión

Para el abordaje de los GD, planteamos tres etapas en su desarrollo.

Prólogo formal:

- Agradecimiento por la participación en el GD.
- Explicación de la dinámica y del tema que se iba a revisar.

Desarrollo:

La moderadora solo participó:

- para direccionar la conversación cuando esta se separara de los ejes establecidos;
- para invitar a participar a personas menos activas en la conversación;

- para incentivar el diálogo en momentos donde este tendía a diluirse o abortarse.

Salutación final y despedida:

- Agradecimientos formales a los participantes por la buena disponibilidad y participación.

Teniendo en cuenta, de acuerdo con lo descrito en la justificación metodológica, los grados de excepción de estos grupos (v. g., el conocimiento entre participantes y/o el conocimiento con la moderadora), obtuvimos un registro fotográfico. También entregamos a los participantes un pequeño presente de agradecimiento por la colaboración desinteresada con la investigación de esta tesis. En otros contextos, como el argentino, es común este tipo de gestos cuando los convocados no perciben gratificación monetaria alguna. Este hecho no obligatorio para llevar a cabo los GD fue discutido con la dirección de la tesis considerando las condiciones particulares de realización de dichos grupos.

7.2.2. Cuestionarios para los GD

En función de la temática de esta tesis, diseñamos dos modelos de preguntas: las destinadas a todos los GD y las propias de la especificidad de cada GD.

Cuestionario general para todos los GD:

- ¿Qué es ser un autor en el cine argentino hoy? ¿Por qué?
- ¿Existen marcas reconocibles o estilemas en el cine de autor contemporáneo?
- ¿A quiénes consideran autores cinematográficos en Argentina?
- ¿Cómo valoran y caracterizan los géneros cinematográficos hoy?

- ¿Consideran que en el cine argentino contemporáneo hay marcas universitarias o de otra índole reconocibles?
- ¿Cómo influyen las escuelas de cine en la formación del cine argentino contemporáneo?
- ¿Hacen los autores cine de género hoy?
- ¿Qué función cumplen los festivales de cine hoy?
- ¿Qué papel desempeña la crítica cinematográfica en la actualidad?
- ¿Influye la crítica de cine en el posicionamiento del autor?

Questionario para directores y directoras cinematográficos:

- ¿Por qué hacen películas?
- ¿Se consideran autores cinematográficos?
- ¿Pueden definir por qué?
- ¿Cómo definirían el tipo de cine que hacen ustedes?
- A la hora de hacer sus películas, ¿tienen en cuenta un espectador ideal?
- Cuando hacen películas, ¿piensan de antemano en el circuito de festivales de cine?
- ¿Cómo valoran la crítica cinematográfica en Argentina?
- ¿Han marcado sus derroteros como directores/directoras las escuelas de cine?

Questionario para críticos cinematográficos:

- ¿Por qué son críticos de cine?
- ¿Cómo definen su trabajo?
- ¿Cuál es la formación de un crítico cinematográfico?
- ¿Qué relación existe entre los críticos y los festivales de cine?
- ¿Cómo se vincula la crítica con la programación en festivales?
- ¿Consideran a su trabajo como una extensión de las películas o que agrega algo a las películas?

- En cuanto críticos, ¿son también autores?
- ¿Existen temas y/o marcas reconocibles en el cine argentino contemporáneo?
- ¿Inventan o construyen autores los críticos de cine?

Los cuestionarios descriptos no fueron cerrados sobre sí mismos, sino que, en virtud del desarrollo de los GD, algunas preguntas fueron modificadas, y otras, ampliadas y/o reformuladas. Se intentó concienzudamente detallar los aspectos que tuvimos en cuenta para la recolección de datos necesarios y suficientes para el análisis del discurso, a partir de interrogantes que proveyeran información pertinente. Estas preguntas orientadoras fueron determinantes para definir las variables de análisis.

7.3. Entrevistas en profundidad (EP). Guión

La elección de los entrevistados fue el resultado no solo de los datos obtenidos en los GD, sino también de la lectura minuciosa y el análisis de la bibliografía, webgrafía y documentos impresos u *on-line* respecto de los ejes investigativos de esta tesis. Elaboramos un guión de acuerdo con los entrevistados y, a partir de ahí, se planteó la implementación de entrevistas semiestructuradas, que tuvieran en cuenta las variaciones dentro de la entrevista misma, la apertura o no del entrevistado y, finalmente, la especialidad de cada uno de ellos.

Según lo reseñado en el apartado de la justificación metodológica, el grado de relación personal, profesional y emocional con cada uno de los entrevistados fue tenido en cuenta a la hora de ir cambiando las preguntas de acuerdo con la reacción de los interpelados. Tratamos, además, de no perder de vista que la observación investigativa implica un entrenamiento previo que abarca todos los sentidos. La capacidad de observación, señala la metodología cualitativa, indica que todo puede ser relevante en la interacción del sujeto en el espacio que lo alberga (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2006: 587). Así:

- a) En la entrevista a Quintín, la mutabilidad emocional del entrevistado y sus reacciones físicas (pararse, tomarse la cabeza, mesarse la barba, quedarse sentado pero con la mirada fluctuante entre la entrevistadora y su esposa) fueron indicadores fuertes a la hora de la toma de decisiones y de cambio de las preguntas planteadas en el guión previo.
- b) En la entrevista a Nicolás Prividera, se observó una tendencia a la devolución de las preguntas hechas por la entrevistadora a través de repreguntas, derivas a otros ejes semejantes y/o deslizamientos a temas más centrados en el universo propio (de reflexión, de creación artística, etc.). Para reorientar las preguntas, se tomaron como indicadores los pequeños silencios y la repregunta dicha con un gesto risueño, “como de complicidad”.
- c) En la entrevista a Marcelo Panozzo, aun en un clima cordial y amistoso, se observó la aptitud de un entrevistado que, a la vez, es periodista y ha realizado él también muchas entrevistas. Por ende, fue importante percibir en qué momentos (por el aflojamiento físico en la silla, por el gesto de tomar mis manos cuando algo lo divertía, por la rapidez en responder apenas proferida la pregunta) se pudo quebrar la conciencia del entrevistado, que conoce en profundidad las características de este tipo de metodología. Ahí se jugó con la deriva a situaciones de cotilleo conocidas por ambos, mecanismo que sirvió para llegar a la información requerida.
- d) Ricardo Manetti, amigo personal de la entrevistadora, tal como se ha señalado en la justificación metodológica, es, de los cuatro entrevistados, el que no se siente, de alguna manera, “amenazado” por la información que dará o por cómo será utilizada en la tesis. Durante toda la entrevista manifiesta una posición cómoda del cuerpo, habla de modo tranquilo, posee el gesto relajado y, mientras responde, me mira atentamente.

Cuestionario común guía para EP:

El modelo general utilizado para los GD se aplicó como marco general para elaborar las preguntas personales a cada uno de los siguientes entrevistados: Quintín, Nicolás Prividera y Marcelo Panozzo.

- ¿Cómo fue la formación personal como crítico cinematográfico?
- ¿Has leído teoría fílmica acreditada o crítica cinematográfica en revistas especializadas de referencia?
- ¿Cómo lees la formación y la historia de la crítica cinematográfica en el país?
- ¿Qué rasgos específicos posee la crítica cinematográfica en Argentina?
¿Qué la distingue?
- ¿Qué debiera tener un crítico de cine para encarar su profesión hoy?
- ¿Qué críticos de cine argentino destacás?
- ¿Es un autor el crítico de cine?
- ¿Qué relaciones se establecen entre la crítica cinematográfica y los festivales de cine?
- ¿Cómo es la vinculación de la crítica de cinematográfica con los programadores de festivales de cine?

En relación con su función como director del BAFICI, se delinearon las siguientes preguntas específicas para Marcelo Panozzo:

- ¿Existe cine independiente hoy en Argentina?
- ¿Qué tipos de fondos financian al BAFICI hoy?
- ¿De qué modo colaboran o intervienen en la programación del BAFICI las escuelas de cine?
- ¿Qué parámetros utilizan a la hora de seleccionar una película para el BAFICI?
- ¿En qué términos se mide la independencia hoy de un festival como el BAFICI?

- ¿Qué características tiene tu gestión como director del BAFICI?

Respecto de su lugar como fundador del BAFICI y como ex profesor de la Universidad del Cine, se perfilaron las siguientes preguntas a Ricardo Manetti:

- ¿Cómo nace el BAFICI?
- ¿Qué tipo de cine quiso difundir el BAFICI desde su gestación?
- ¿Cuál es el lugar de las escuelas de cine dentro del diseño original de BAFICI?
- ¿Era el BAFICI un espacio de lanzamiento de películas de la Universidad del Cine?
- ¿Fue el BAFICI pensado como un circuito alternativo de mercado de exhibición y distribución de películas?
- ¿Qué diferencias encontrás entre el BAFICI de 1999 y las ediciones de hoy? ¿Cambió el BAFICI?
- ¿En qué año comenzaste a dar clases en la Universidad del Cine?
- ¿Cómo ingresaste ahí?
- ¿Cuál era el proyecto educativo y pedagógico de la Universidad del Cine?

En todo el proceso de las EP se tuvieron en cuenta las características esenciales de las entrevistas cualitativas que los especialistas Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio toman de Rogers y Bouey (2005):

1. El principio y el final de la entrevista no se predeterminan ni se definen con claridad, incluso las entrevistas pueden efectuarse en varias etapas. Es flexible.
2. Las preguntas y el orden en que se hacen se adecuan a los participantes.
3. La entrevista cualitativa es en buena medida anecdótica.
4. El entrevistador comparte con el entrevistado el ritmo y dirección de la entrevista.

5. El contexto social es considerado y resulta fundamental para la interpretación de significados.
6. El entrevistador ajusta su comunicación a las normas y lenguaje del entrevistado.
7. La entrevista cualitativa tiene un carácter más amistoso (2006: 598).

7.4. Transcripción de los GD y las EP

De acuerdo con los procedimientos de la metodología elegida, “lo que se busca en un estudio cualitativo es obtener datos (que se convertirán en información) de personas, seres vivos, comunidades, contextos o situaciones en profundidad; en las propias ‘formas de expresión’ de cada uno de ellos” (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2006: 583). Para lograr la mayor autenticidad posible en las respuestas y respetar las formas de expresión específicas de cada grupo, tuvimos en cuenta las recomendaciones concretas de “evitar inducir respuestas y comportamientos de los participantes” y de “lograr que los participantes narren sus experiencias y puntos de vista, sin enjuiciarlos o criticarlos” (Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 2006: 586).

En función de lo antes señalado, ya desde el planteo de la metodología, advertimos a los participantes de los GD que sus voces serían unificadas para evitar personalizaciones y lograr el máximo de confortabilidad durante el proceso de realización de los GD. Estos quedaron pautados de la siguiente manera:

Grupo de discusión nº 1: Directoras de cine. Formado por cuatro directoras, referenciadas como DM1, DM2, DM3 y DM4, donde:

D = directora

M = mujer

La numeración es consecutiva en relación con la cantidad de mujeres dentro del grupo.

Grupo de discusión nº 2: Directores de cine. Formado por seis directores, referenciados como DH1, DH2, DH3, DH4, DH5 y DH6, donde:

D = director

H = hombre

La numeración es consecutiva en relación con la cantidad de hombres dentro del grupo.

Grupo de discusión nº 3: Críticos de cine. Formado por seis críticos, referenciados como C1, C2, C3, C4, C5 y C6, donde:

C = críticos

La numeración es consecutiva en relación con la cantidad de hombres dentro del grupo.

Se trató, en todos los casos, de propiciar una voz única construida sobre la base de una polifonía enunciativa donde quedara subsumido todo nombre diferenciador. Así, “la voz de los críticos hombres”, “la voz de las directoras cinematográficas” y “la voz de los directores cinematográficos” construyen una coralidad discursiva cuyo resultado fue una fuente amplia de información comunicativa sobre la que operó la investigación.

Respecto de las EP, mantuvimos en la transcripción la inicialización de los nombres de los entrevistados, a saber:

Q = Quintín

NP = Nicolás Prividera

MP = Marcelo Panozzo

RM = Ricardo Manetti

Tanto en los GD como en las EP, la entrevistadora quedó referenciada por sus iniciales, “MV”.

La transcripción de los GD y de las EP sirvió de base para definir las categorías de análisis utilizadas. Estas unidades de significado son determinantes en relación con los objetivos planteados por esta tesis. Los fragmentos de discurso secuenciado así convertido se comparan, contrastan y agrupan para, a partir de la información organizada, proceder al análisis.

A partir de las transcripciones de GD y EP se han organizado las siguientes categorías de análisis. Cada una de ellas presenta a su vez, subcategorías.

Categoría 1. Autor. Esta categoría abarca las consideraciones y posiciones de los GD y las EP respecto de la figura del autor dentro de la cinematografía contemporánea. Se determinan sus rasgos y se rastrea su especificidad en el campo del cine argentino actual.

Subcategoría 1.1. Rasgos del autor cinematográfico.

Subcategoría 1.2. Confrontación entre las figuras de autor y director cinematográfico.

Subcategoría 1.3. La autoría fílmica en relación con la independencia y en tensión con el género cinematográfico.

Subcategoría 1.4. Los autores en el cine argentino.

Subcategoría 1.5. Valoración del autor cinematográfico.

Categoría 2. Género cinematográfico.

Subcategoría 2.1. Tipos y rasgos del género.

Subcategoría 2.2. El género y la relación con la producción y la industria.

Subcategoría 2.3. Valoración del género.

Categoría 3. Crítica cinematográfica.

Subcategoría 3.1. Definición, rasgos y tipos de críticas.

Subcategoría 3.2. Formación del crítico cinematográfico.

Subcategoría 3.3. Medios de comunicación impresos y medios digitales.

Subcategoría 3.4. Relación entre la crítica cinematográfica y los festivales de cine.

Subcategoría 3.5. Valoración de la crítica cinematográfica.

Categoría 4. Festivales de cine.

Subcategoría 4.1. Películas y autores para festivales.

Subcategoría 4.2. BAFICI.

Subcategoría 4.3. Los festivales (y el BAFICI) como circuito de producción y exhibición.

Categoría 5. Escuelas de cine.

Subcategoría 5.1. Tipos de escuelas de cine.

Subcategoría 5.2. Formación en las escuelas de cine.

Subcategoría 5.3. La Universidad del Cine (FUC) y Manuel Antín.

7.5. Categoría 1. Autor

Los entrevistados, a la hora de reflexionar sobre esta categoría, manifiestan opiniones generales: les cuesta precisar una definición de *autor*. El reconocimiento de la figura autoral se da por medio de rasgos que son definidos como un “sistema” propio, un cuerpo de obra, una búsqueda de lenguaje o puesta en escena o enunciación específica a lo largo de un recorrido. Así, DM1 y MP postulan la noción de *cuerpo de obra*, pero no la precisan:

- DM1: [...] ¿a qué se llama “un autor”? Nosotros me parece que como sociedad lo reconocemos como alguien que puede conformar un cuerpo de obra, alguien que puede identificar las marcas autorales o lo que llamamos generalmente como “Este es un autor” porque podemos reconocer fácilmente marcas autorales de una película a la otra. Entonces es sencillo...
- MP: Trapero es claramente un autor que [...] generó [...] un cuerpo de obra autoral.

Para DM4, la definición de *autor* está ligada a su adhesión a un género determinado y desde este lee al cine de autor:

- DM4: Creo que el documental de autor [...] es como otra forma de hacer una lectura de cine de autor.

De todos modos, firma y cuerpo de obra son las dos orillas que se alternan de una laguna donde naufraga toda especificidad discursiva. Otro problema a la hora de abordar al autor en el cine es remitirlo a la teoría del autor sin especificar qué implica esta, como se percibe en el comentario de C3:

- C3: La teoría del autor la uso como una herramienta más para ver una película pero no como el único camino a seguir [...]

Este tipo de acotación general sintetiza la contradicción entre la precisión terminológica (i. e., *teoría del cine*) y la vaguedad conceptual (el no darles a esos términos un contenido sopesado o profundo). Existe asimismo un desplazamiento del reconocimiento del autor a la lectura de marcas autorales que realiza el espectador (como menciona DM1). En la otra orilla, la apropiación del autor como teoría y su concomitante funcionalidad como herramienta, tal como señala C3, aparece como otra estrategia más de vaguedad expositiva.

Definir al autor se transforma, como hemos visto, en una paradoja expositiva de incertidumbre.

Subcategoría 1.1. Rasgos del autor cinematográfico

Explicar y caracterizar al autor se vuelve una tarea ímproba e imprecisa. Algunos testimonios, como el de Quintín, lo ligan a lo reducido de la producción:

- Q: No hace falta cincuenta personas en un rodaje, no hace falta un guión escrito, [...] eso era un quiebre de la tradición industrial.

Otros, como DM4, a una cuestión de “mirada” o “*approach*”:

- DM4: [...] el director-autor toma cartas en el asunto, define [...] la mirada y el *approach* que quiere tener con ese tema o la historia que elige contar.

O, en vez de la “mirada”, algunos comentarios de los entrevistados subrayan las “marcas autorales”, entendiéndose estas como evidencias, como una presencia tangible de la calidad autoral (C3) o como una internalización de una huella emocional (DM4):

- C3: Si querés miralo [a Bielinsky] como un proyecto de autor, pero las marcas en su cine están tan presentes... las marcas, las evidencias de su cine en las dos películas que están... pero sí, más que en Perrone.
- DM4: Películas como las de Anahí me han marcado, son películas que necesito volver a ver, que he vuelto a ver, que necesito como respiración para volver a abordarlas cada tanto. Inclusive *Un año sin amor* cada tanto la vuelvo a ver porque es así como muy marcatoria [sic].

Ni en los GD ni en las EP se define ni se analiza qué es una marca... El primer caso reseñado es interesante. C3 destaca como autor a Fabián Bielinsky, director con apenas dos obras dado que fallece prematuramente, frente a Raúl Perrone, quien al presente posee una producción de más de treinta y cinco largometrajes. Puede leerse en C3 la prevención de catalogar a Bielinsky como autor a secas (“Si querés miralo como un *proyecto* de autor”) en relación con la enorme producción de Perrone, moción apoyada por parte del grupo de críticos que acotan, en relación con Bielinsky:

- MV: [...] salió acá la figura de Bielinsky que hizo dos películas y se murió. ¿Bielinsky es un autor?
C1: O hubiera sido...
C2: Yo creo que sí, es un autor.

La fluctuación entre la posibilidad de ser y ser autor manifestada más arriba puede leerse como un síntoma que cuaja con la necesidad del cuerpo de obra autoral, donde dicho cuerpo oscila entre un peso cuantitativo y otro cualitativo. Esta imprecisión es constante a lo largo de los GD y marcan una posición no menos vacilante a la hora de precisar los rasgos del autor.

Por momentos, definir al autor remite, para algunos, a una situación de mercado, sea por relación con el público (DM4), sea porque es visto como lo opuesto a la industria (DM3):

- DM4: Para un distribuidor es algo que lleva poca gente al cine.
- DM3: Y después, bueno, me volqué hacia un cine que..., qué sé yo, hoy en día lo llamarían *cine de autor* para diferenciarlo de un cine que, no sé, dicen otros *cine industrial* [...].

El diálogo entre las directoras respecto de la película *El ardor*, de Pablo Fendrik, estrenada en 2014, es un claro ejemplo de la cesura con la que se separa al autor de la veta comercial:

- DM1: Bueno, perdón, me acordaba: Fendrik también...
DM2: Sí.
DM1: Acaba de hacer una película con Gael García Bernal y Alice Braga. ¡Los autores considerando al público y la veta comercial!
DM3: Él declaró que quería llevar gente al cine.
DM4: ¡Qué declaración! Me lo imagino...

DM2: El fondo de fomento cinematográfico se lo agradece...

Aun así, aparecen comentarios donde el autor es quien puede jugar con los límites de categorías preestablecidas, como señala DM4:

- DM4: Como Gustavo Fontán, que siempre está ahí en el límite entre la ficción y el documental.

Para Ricardo Manetti, en cambio, el autor es una marca, un intento deliberado de posicionamiento en el entorno sociocultural:

- RM: Para mí la autoría pasaba a ser, tal vez hoy lo tengo más en claro en muchas de estas cuestiones, para mí era una marca.

Los directores, en cambio, poseen una autoconciencia de que la teoría aprendida en las escuelas de cine les permite definirse (o no) como autores, lo que promueve una suerte de intercambio simbólico entre el director y su entorno, como manifiesta el siguiente testimonio:

- DH1: Yo con respecto al cine de autor, lo que se... estudió, digamos, que tiene que ver con el cine de autor, dejo huellas que la gente reconoce. Desde ese lugar teórico sí me podría considerar un autor. Pero no me considero un autor porque yo lo piense o lo quiera, sino porque simplemente es algo que se me presentó, como si te dijeran: "Cantás bien, cantás bien, cantás bien", y un día te preguntan cómo cantás. Y: "Canto bien", pero no porque yo lo piense, sino porque se hizo referencia a eso.

Es interesante el comentario de DH1, dado que la última oración reseñada da cuenta de la operación de instancias legitimadoras (no especificadas) para construir al autor.

Subcategoría 1.2. Confrontación entre las figuras de autor y director cinematográfico

En las EP y los GD la diferencia entre *director* y *autor* se hace presente y cobra diferentes matices. Por un lado, se pretende eliminar la diferencia entre ambos, como aparece manifestado por DM3:

- DM3: Para mí, digamos, cualquier director que hace una película es autor.
- DM3: Básicamente. No entiendo cómo puede hacer una película sin ser autor.

Los directores, a su vez, coinciden con esta posición:

- DH5: [...] y las películas eran las de Subiela... Se apreciaba más al director, la figura del autor, pero es lo mismo porque se traficaba de una manera sin necesidad de festivales.
- MV: ¿Se consideran autores ustedes?
DH3: Obvio, siempre.

Por el otro, la autoría en boca de DH3 esconde un plus no manifiesto respecto de la diferencia entre director y autor. La impronta personal supera, así, la mera actividad directoral:

- DH3: En realidad mi idea del cine es más amplia que ser director pero... en las películas que me tocan dirigir –a veces porque las elijo– las elijo por distintos motivos, a veces para mí una de las cosas más difíciles de armar, de armar conscientemente, es que a veces trato de armar mi filmografía, digamos, yo como director me cuesta un poco porque tiene que ver conmigo y mis cambios personales.

Ese mismo plus es leído también como un vía crucis loable. No se explica la propensión a la tozudez, sino que se la equipara a una cierta idea de nobleza o dignidad. Así lo relata Marcelo Panozzo cuando se refiere a la cinematografía de Verónica Chen:

- MP: Yo soy... a mí me parece que Chen es extraordinaria en ese punto. Las películas son muy desparejas pero ella va por lo de ella y yo supongo que hay un punto de sufrimiento en el proceso, difícil de terminar las películas, difícil de estrenarlas, difícil de venderlas, pero me parece una directora extraordinaria. Chen es muy grande.

Desde otro lugar, Quintín ofrece una variante de este problema, al relacionar dirección/capricho versus autoría/idea cinematográfica:

- Q: Ana Katz a mí me parece una directora caprichosa más que una autora, una persona que tiene ideas muy fijas sobre una cosa, no una autora que tiene una idea cinematográfica [...].

En los comentarios declarados radica, finalmente, la adhesión de la autoría a la genialidad (DM3) o a una manifestación del egocentrismo (DM1) frente al corsé y las condiciones tanto de la industria del espectáculo como del equipo de rodaje:

- DM3: Sí, pero hay directores que han sido genios como Orson Welles que sin embargo para filmar han firmado contratos de corte final o de cosas y después de años estás viendo el verdadero corte de algunas películas de él.
- DM1: La realidad como yo la veo. Es superegocéntrico el trabajo del director y encima hay que convencer al resto del equipo que se pliegue a esa mirada.

Podemos ver, en esta subcategoría, tres puntos fuertes que subyacen a las manifestaciones en torno a la relación entre director y autor. El primero se apoya en el prejuicio de que la condición autoral le da sentido o entidad a la labor o capacidad directoral. El segundo, en la subestimación de la idea del mero director. El tercero, en la confusión al comprender la capacidad directoral.

Subcategoría 1.3. La autoría fílmica en relación con la independencia y en tensión con el género cinematográfico

Otro punto importante es de qué modo autoría, independencia y género se relacionan. Para Ricardo Manetti, la autoría y la independencia aparecen entrelazadas y, al mismo tiempo, historizadas:

- RM: También la década de los noventa tiene que ver con una marca internacional que es la marca de lo independiente, había festivales que instalaban como bienes distintivos en el mercado la idea de lo independiente, y lo independiente aparecía como absolutamente ligado a la noción de autoría.

No obstante, más allá del matiz diacrónico, la independencia es una noción compleja, que lleva a posicionamientos fuertes. Por ejemplo, Nicolás Prividera refiere a las películas que definitivamente necesitan instancias de circulación que las contengan –su comentario, de hecho, tiene que ver con su propia película, *Tierra de los padres*–, so pena de perderse en la anomia cinematográfica; y, en este sentido, la independencia sería un bien privativo de escasísimas producciones:

- NP: [...] vos sabés que a una película como esa la estás matando prácticamente. Porque obviamente no puede saltar esa instancia sino que esa instancia le da vida o no, en términos de legitimación, porque va a ser más difícil que tenga un público... un circuito masivo, y a la vez

una sobrevida... digo, qué otros... si viene un programador externo que tiene cincuenta películas para un festival, las que quedaron afuera ni las va a ver, es una cuestión de tiempo si ni siquiera ve todas las programadas. Instancias muy difíciles para películas muy independientes. Cada instancia tiene su pro y su contra. En ese sentido el cine independiente no existe, salvo el de Claudio Caldini. Ser independiente de verdad te puede llevar al ostracismo, es cagarte en todo, hay una línea muy delgada...

Aun así, el sistema de producción, distribución y exhibición en Argentina es complejo, por cuanto permite, por ejemplo, la circulación de películas por fuera de la anuencia del Instituto Nacional de Cinematografía, como en el caso del director Santiago Giralt, que produjo alguna de sus películas fuera del Instituto. Sin embargo al respecto, Prividera se expide:

- MV: Bueno, Giralt dice que es independiente. [...]
NP: No, acá sabemos que no. Efectivamente si ser independiente es no depender del INCAA sos independiente, pero el sistema tiene muchas patas.

En cierta medida, se escurre la idea de que la independencia, tarde o temprano, paga un costo por su decisión volitiva. Ahí es donde el espíritu de la independencia invoca la idea del autor y tensiona la inscripción dentro de los géneros cinematográficos, según señala Prividera:

- NP: El problema es cuando el género se utiliza como una especie de coartada de corrección y de insertarse en una tradición; hay dos modos de leer el género: el modo creativo, que es la recreación y romper los límites yendo a otros lados, y el que está siempre en lo imitativo, que es la peor manera. En el cine de terror está clarísimo, y en estas subcomedias románticas.

Esta situación de los directores de cine que ven una relación tensa entre el autor y el género también aparece referenciada por Marcelo Panozzo:

- MP: Me parece que la relación con los géneros es totalmente culpógena, escasa y culpógena en términos de autorismo [...]

Esta tensión se revela, sobre todo, en la relación con el canon –en el siguiente ejemplo este se encuentra representado por el peso que tiene la revista *Cahiers du cinéma*–, que, según Nicolás Prividera, es mal “leído” en el contexto nacional, donde se desplaza la relación entre género y autorismo a una zona de la animadversión mutua:

- NP: Sí, pero ahora hay otra discusión con eso que me parece una lectura facilista, porque hay una mala lectura del autorismo porque digamos que una tradición del cahierismo es que nunca se peleó con el género. Reducir a alguien al género me parece una boludez, no solamente un error, ahí se ve la diferencia con ciertas películas que apuestan más al género [...].

Prividera señala, además, la obstinación de algunos directores de cine por refrendar que adscriben al género, cuando lo hacen, en realidad, porque se consideran autores.

- NP: Aunque Aristarain y Caetano digan que lo único que les interesa sea contar una historia, ahí hay algo más. Conscientemente o no, primero, que excede al género.

En todo caso, se trata siempre de salvaguardar al autor por encima de todo; es decir, de ubicar al género en una situación de descrédito respecto de la autoría ya sea volviendo a rescatar la “mirada” (DM1), ya sea a través de la resolución personal (DH5), ya sea minimizando el hecho de contar historias (DM1), como surge en los siguientes comentarios:

- DM1: Para mí por más que te escondas en todo el género que sea, por más que estés repitiendo cualquier fórmula, siempre hay una mirada, siempre hay una autoría para mí.

- DH5: Autor es Hawks, Ford y Welles, y también tiene que ver con esos que encontraron esa forma personal de resolver ciertos métodos en ese contexto.

- DM1: Bueno, en principio hay algo de lo que se lo caracterizó al nuevo cine argentino, donde la historia no estaba por encima de todo, donde no se repetían fórmulas de género y no estábamos atados a una pretensión solo de contar.

En las pruebas recogidas tanto en GD como en EP, la condición “autor” es una condición de blindaje que conlleva una cierta inmunidad/impunidad ante la propia mediocridad discursiva. Sigue persistiendo el prejuicio en torno a los géneros cinematográficos y se asoma entre líneas una suerte de xenofobia de autor: el género es “lo otro” que se “inferioriza” o menoscaba, i. e., lo que “repite fórmulas” y “solo cuenta una historia”.

Subcategoría 1.4. Los autores en el cine argentino

Tanto en los GD como en las EP existe un podio de directores argentinos considerados autores, cuyos primeros lugares de reconocimiento los ocupan Lucrecia Martel y Lisandro Alonso. El nombre de pila de Martel ya vale como reconocimiento total de la autoría, como acota Marcelo Panozzo, al referirse a las directoras mujeres:

- MV: ¿Y de las mujeres?
MP: Lucrecia...es una mezcla de Alonso y Llinás.

Este hecho es repetido también en los GD: Lucrecia Martel es simplemente “Lucrecia”. Su nombre de pila funciona como rúbrica, como apretado refugio de la singularidad de la directora, mientras que otros directores o directoras, en los GD y las EP, son designados por sus nombres y apellidos o solo por su apellido. A excepción de Lucrecia Martel. Si el nombre es un derecho fundamental y si el patronímico confiere al sujeto una pertenencia marcada en una comunidad determinada, aparece en esta mención repetida en los GD y en las EP –“Lucrecia”– una pretensión de totalidad, una garantía de imprescriptibilidad de lo autoral ceñida al nombre de pila. Solo Lucrecia Martel es Lucrecia; solo ella es autora, Lucrecia es autora, en una fusión indisoluble del ser, el existir y el producir.

La firma por otra parte, pareciera garantizar la identidad de un film, como sucede con otro de los directores rescatados como autores, Martín Rejtman. Así lo dice la voz de la crítica cinematográfica:

- C2: [...] cuando vos ves una película de Rejtman, es de Rejtman. La “intransferibilidad” de la firma.

En términos generales, el reconocimiento de autores dentro de la cinematografía argentina contemporánea nunca se produce por medio de una descripción de los rasgos de estilo, de las propuestas estético-narrativas u otras características cotejables. Muy por el contrario, el reconocimiento manifestado en los testimonios siguientes se da por adjetivación emocional aumentativa (MP¹) o por afirmaciones tanto ambiguas (C1) como categóricas (NP, MP²), pero sin profundización alguna:

- MP¹: Creo que Moguillansky es un autorazo.
MV: ¿Alejo Moguillansky?
MP: Sí, me parece que sí. Que de a poco va construyendo algo que está buenísimo para este tema porque es una obra muy relacionada con la

relación entre el creador y la guita que le permite crear, y en las películas pone siempre eso en tensión.

- C1: Para mí Trapero sigue siendo un autor en algún lugar. Te podrán disgustar mil cosas... pero lo es.
- NP: El cineasta que aparece casi como un comodín es Favio.
- MP²: Me parece que el primero de la lista por escándalo es Rejtman. Yo no conozco en este país un director más fiel a sí mismo, y me parece que atrás aparece Piñeiro. Matías Piñeiro.

Por un lado, aparece la confusión o la fusión entre la autoría y los temas que tocan las películas (MP¹). La representación del problema entre el director de cine y la dificultad para filmar es homologada a un rasgo de autor. Por el otro, la condición de “fidelidad a sí mismo” que señala Marcelo Panozzo se mezcla con una cierta concepción de la autoría como un “algo” interior al film que no puede nombrarse o definirse. Es este mismo crítico quien metaforiza la condición autoral en Lisandro Alonso, como un intento poético de validación:

- MV: ¿Y otros? ¿Alonso es un autor?
MP: Sí, Alonso me parece que sí. No es de... no es de... ya esto en términos de la idea de *true to you* creo que también es como un caso más parecido a Trapero de lo que él supone, sobre todo con *Jauja*. Pero sí, sí, es un autor, sobre todo *La libertad*, *Los muertos*, *Fantasma*, ahí sí hay una cosa como un núcleo resplandeciente y oscuro a la vez, pero después... creo que *Liverpool* y *Jauja* hay una cierta deriva, un cierto... por ahí es una búsqueda pero... pero sí, es autor, sin dudas.

Si revisamos las alusiones en los GD, la taxonomía autoral argentina, en lo que de categórica tiene, se evidencia en la tajante enumeración desprovista de toda

explicación coyuntural, como si la fuerza del nombre bastara para acreditar algún tipo de valía:

- C5: Rejtman, Lisandro Alonso, Matías Piñeiro.
- C4: Piñeiro, Alonso, son casos muy claros.
- C3: Bielinsky.
- C1. Fontán.
- DH1: Ana Katz, Martel y Alonso.
- DH 3: Ana Katz, Lisandro Alonso y Martín Rejtman.

Por otra parte, surge la tendencia a revalidar la autoría en el cine argentino mediante la aceptación de síntomas de extrañeza, discordancia o excentricismo, donde la extrañeza o excentricidad se desplaza entre la especificidad de la obra y el talante personal del director, tal como surge en la opinión de Prividera:

- MV: ¿Y Rejtman?
NP: Es interesante, Rejtman es un caso interesante, porque me quedé corto y me parece que es un equívoco muy grande. Deberías haber hecho la tesis sobre Rejtman. Para mí es el más contradictorio de todo: ha sido leído de manera muy simplista, también porque él lo permitía, no creo que sus películas sean bobas, creo que hay variación pero probablemente la más influyente no haya sido *Silvia Prieto* sino *Rapado*, por algo *Los guantes mágicos* ni aparece. Uno lee un montón de cosas... incluso *Copacabana* para él es una película extraña. Incluso sus declaraciones no ayudan, porque me parece que tiene que ver con eso de que la obra es más inteligente que el autor porque si yo leyera sus declaraciones y no sus películas no simpatizaría nada con él.

En contraposición, otros comentarios se ciñen a lo temático, como rasgo para identificar al autor en Argentina. Aquí la legitimación positiva autoral se adhiere

a los temas con referencia prestigiosa, sobre todo en el caso de Matías Piñeiro, como señala DM3:

- DM3: Matías Piñeiro. Yo vi una sola película de él, pero ya viene haciendo una línea en base a Shakespeare. Qué se yo, por ahí es buenísimo.

Más conflictivo resulta el caso de Juan José Campanella, de quien se comenta en varios GD:

- C1: Pero si no tomamos el tema de autor como una calificación, Campanella es un autor: cuatro películas de Campanella y son todas iguales, la misma película, qué sé yo, hasta los mismos planos, la manera de filmar... A uno le puede interesar más o menos, pero que es un autor es un autor.
- DM2: Bueno, Juan Campanella es un autor.
DM3: Que el barrio, que esto...
DM2: Siempre tiene sus temas...

Señalamos que la opinión de C1 (“si no tomamos el tema de autor como una clasificación”) es central respecto del prejuicio de ligar lo autoral a la lógica comercial, como si el cine de autor estuviera exento de toda contaminación económica. Lo económico, en este caso, es la figura de Campanella, quien ha construido a lo largo de veinte años una cinematografía identificable a escala nacional e internacional. Aun así, en la comparación de Campanella con, por ejemplo, Matías Piñeiro, resultaría poco autoral la propuesta del primero. La veta lucrativa pareciera promover, en definitiva, la merma de la calidad autoral.

Subcategoría 1.5. Legitimación y valoración del autor cinematográfico

En los argumentos acopiados en los GD y las EP, el autor cinematográfico es una construcción legitimada, sobre todo por hechos insoslayables: la función de la crítica de cine, la formación en las escuelas y el circuito de festivales de cine. Eso, al menos, subyace en los testimonios siguientes. Dicen Nicolás Prividera y DH6 sobre el primer aspecto, esto es, el referido al lugar de la crítica en relación con la justificación del autor:

- NP: ¿Quién piensa fuera de la teoría de autor? Estaría bueno alguien que lo ponga en jaque de modo más o menos fuerte. ¿Cuál sería la otra opción si no pensamos en términos de autorismo? ¿Qué críticos están manejando otros conceptos?
- DH6: Alonso es un ejemplo prototípico. Nos podemos pelear cinco días si Lisandro es un autor o no. Lo que sí, tuvo alguien que le escribió la monografía. Digo, después te puede parecer todo superjusto, ¿eh? No estoy discutiendo eso, pero es algo que ocurrió.

DH1, a su vez, da cuenta del encadenamiento entre festivales, crítica y autor:

- DH1:[...] me parece que el festival tiene más peso en la construcción del autor, en términos de qué es un autor, del autor como autor consagrado, digamos, tiene más peso el festival, y el crítico reproduce el festival que es crítico, digamos, ¿no?

Es tajante, asimismo la posición de DH3 y de Marcelo Panozzo respecto de la crítica como constructora del autor:

- MV: ¿La crítica es un elemento determinante en la construcción del autor?
DH3: Sí, obvio.

- MP: Pero si uno habla de un autor que pueda encontrar rasgos estilísticos, sí, cualquiera puede dejar marcas maquiavélicas para que los críticos coman.

La legitimación conlleva, al mismo tiempo, una alternancia respecto del valor de esa categoría. Por una parte, ser considerado “autor” está ligado a un matiz de perfección que, como señala Marcelo Panozzo, hasta puede resultar dudoso:

- MP: Me parece que Lisando [Alonso] en un punto es lo que está bien: está tan bien, tan bien, que a mí me genera sospechas.

Pero también la perfección remite a la formación en torno a “ser autor”, enlazada a la enseñanza universitaria que privilegia la matriz francesa: a la hora de contrastar opiniones, se marca la ironía respecto del modelo de la Universidad del Cine y su amor por el afrancesamiento moderno de cuño cahierista. Así lo acreditan los directores de cine:

- DH6: Después hay otra cosa muy prejuiciada, que es lo que les pasa a todos..., que en este país la teoría del autor francesa enseñó a una generación...
DH3: “Arruinó a una generación”, querrás decir...
DH6: Qué sé yo, el pasaje Giuffra, digamos...

“Una generación” remite directamente al nuevo cine argentino y a sus primeras camadas de directores. “El pasaje Giuffra” indica el lugar preciso donde se ubica la Universidad del Cine: un pasaje de la ciudad de Buenos Aires, de apenas dos calles, donde se ubican todos los edificios de la institución. En el habla coloquial porteña, “pasaje Giuffra” o, simplemente, “Giuffra” es sinónimo de “Universidad del Cine” o “FUC”.

Otras posturas, como las de DH3 y Marcelo Panozzo, se abalanzan directamente sobre la función de la crítica de cine:

- DH3: La teoría de autor sale como de un crítico. Bazin es un crítico. Así que si la teoría sale de ahí, el mismo crítico armó la teoría de autor. El mismo crítico es el que dice: “Este es autor, este no”. Por lo menos es lo que se lee. En los festivales, “Por ahí descubro alguno en los festivales”. Pero, sí, el crítico es el que arma todo esto.
- MP: El sistema se define así: si todos son autores ninguno lo es. Pero yo diría que el tema más que la pregunta no es algo que esté puesto en cuestión. Me parece que la crítica se funda en ese concepto basal. Y ahí está la debilidad porque trabaja la tradición de la literatura, la figura del autor, canonizada en la literatura que quieren meterla en el cine.

En este último caso, además, se registra la tradición crítica literaria como base del problema del autor.

La ruptura valorativa respecto del concepto de *autor* se cuela, por último, a la hora de comparar las categorías diseñadas por la escuela, los festivales o la crítica con la producción en un “aquí y ahora” que exige renovadas lecturas, tal como comenta DH5:

- DH5: Y hoy, de vuelta, hablar de autor es hablar de otro momento temporal, de otro momento de la historia del cine. Los problemas son otros, porque realmente, una película..., que sea ficción, que sea documental, que sea de autor..., no son las preguntas prácticas.

Para finalizar, en este sentido, DH5 apela a una lectura renovadora y/o superadora del autor en tiempos contemporáneos.

7.6. Categoría 2. Género cinematográfico

Esta categoría es la que más ambigüedad y entrecruces ha generado entre los GD y las EP. Las fluctuaciones para atrapar el concepto *género* son vistas, desde esta investigación, como un síntoma fuerte de un estado de la cuestión al menos problemático, tanto en su proyección internacional como en la especificidad del contexto cinematográfico argentino.

Subcategoría 2.1. Tipos y rasgos del género

En los GD y las EP vuelven a aparecer la vastedad de criterios y la vaguedad gnoseológica para abordar los géneros cinematográficos, como se nota en las sucesivas apostillas:

- C5: Se nombra “género” a cualquier cosa, me parece...
- DH4: Para mí creo que una cosa principal del género es algo que tiene que ver con el estilo y una estructura.
- DM1: A mí me parece que hasta en el género siempre hay una cosmovisión.
- DH5: El género, tomando un poco lo que ya se ha dicho, como género en sí es una construcción no del que hace cine sino del que trabaja con el cine ya hecho.
- DH4: Tiene que ver con estructuras y bases y cimientos que hubo hace mucho tiempo y si vos lo hacés en base a eso tiene ese estilo, y si no es muy probable que se parezca a algo de todo lo que se hizo antes y te lo van a meter en esa idea de género.
- DM1: Hoy todos los géneros están muy contaminados, por supuesto, pero sí está apareciendo una nueva pretensión de contar, de poner el relato por sobre todo.

La mezcla es interesante, dado que permite entrever la dificultad de asir el término y “situarlo” epistemológicamente. “Cualquier cosa”, “algo que tiene que

ver”, “parecerse a algo de todo”, “construcción [...] no del que hace cine” funcionan casi como deícticos de un vacío conceptual o, al menos, de una porosidad exangüe del discurso. Incluso existe la pretensión de salvarlo (“hasta en el género hay una cosmovisión”) de su propia condición.

La amplitud del concepto es, a la vez, una señal más de esta labilidad manifiesta (NP) o de reconfiguraciones de la producción vernácula con intenciones de inserción en el mercado (C3):

- NP: Fijate que el cine festivalero se ha convertido en un género.
- C3: Yo estaba por decir algo pero siento que en los últimos años se van afianzando géneros argentinos: el documental político, la película festivalera con temáticas sociales, como géneros que por ahí... por la necesidad de entrar al mercado; yo no sé si los realizadores quieren hacer eso... o con unas intenciones al canal de llegada. “Ah, veo que al festival europeo le gusta que muestre gente humilde con la cámara así...”

¿Qué implicancias tiene, por ejemplo el “cine festivalero”? Apenas el GD de directoras cinematográficas se posicionó claramente y en conjunto respecto de una característica atribuida al género:

- DM2: Casi te diría que la única gran diferencia que se me ocurre es una discusión sobre el corte final...

DM2: Incluso desde la época del cine de estudio o industrial y siempre el corte, que yo sepa, es innegociable, no existe para nadie no tener su corte.

MV: ¿Ustedes definirían como un rasgo únicamente argentino [...] el derecho al corte final?

DM1: Y sí.

DM3: Sí.

Y un solo género aparece reconocido dentro de tipologías clásicas: el género de terror y su resurgimiento en el cine argentino actual. Así aparece registrado en la voz de los entrevistados Marcelo Panozzo, Nicolás Prividera, Quintín y en los GD:

- MP: [...] la cantidad de gente trabajando sobre el terror como género es enorme. Lo que pasa es que no hay... no tiene ningún tipo de legitimación.
- MP: Salvo el terror de bajo presupuesto, no veo gente trabajando en esa dirección.
- NP: [...] hay dos modos de leer el género: el modo creativo, que es la recreación y romper los límites yendo a otros lados, y el que está siempre en lo imitativo, que es la peor manera. En el cine de terror está clarísimo [...].
- C6: [...] después, de a poco, a partir de películas como *Plaga zombie* en 1997, hechas por unos chicos, unos adolescentes en ese momento, son la punta de lanza para que empiecen a producirse de manera independiente películas de género, de terror [...]. Se fueron conociendo a partir del Festival Buenos Aires Rojo Sangre y así empezaron a desarrollarse directores como los chicos de FARSA, como Daniel de la Vega, que ahora filma películas mucho más “grandes”.
- DM3: Ya ni hablar del cine de terror que se viene haciendo hace rato.
- Q: [...] después de Aristarain no hay cine de género, hay cine marginal de monstruos, pero nada que sea importante.

Cabe señalar que el género terror no es modélico ni fundacional en las estructuras narrativas del cine argentino. Si bien ha habido exponentes, no hegemoniza el campo de las películas genéricas, como el melodrama o la comedia, cuyas matrices se enraízan en otros formatos preexistentes a la aparición del cine en Argentina. La recurrencia sobre el terror es notable si se tiene en cuenta la fragilidad respecto de los comentarios sobre otros géneros cinematográficos. Incluso así, se advierte en parte de estos entrevistados una adhesión a lo precario económico, estilístico e incluso etario en relación con el género.

Subcategoría 2.2. El género y la relación con la producción y la industria

Para los directores de cine, el género aparece ligado indefectiblemente a la industria y a las instancias de producir un film, por más precarizados o dificultosos que sean estos circuitos. Ellos dicen:

- DM2: Yo creo que hay un condicionamiento en la mirada también del punto de vista económico.
- DM2: Mirá, yo tuve una experiencia reextravagante el otro día. Me vi 7 *cajas*, una película paraguaya, y pensé: “Cuán lejos estamos de lo que hacíamos antes”. Me dio una sensación de pena. Es raro porque me encantó, me hizo acordar a mil otras películas, tiene pedacitos robados de otras, muy bien hechas. Y pensé eso, aunque va en contra de mi tarea de productora, porque yo me dedico a un tipo de producción, digamos, no específicamente autoral. Lamenté haber perdido algo que era una marca argentina. Quizás el documental tiene unas marcas distintas, pero estoy pensando en el cine de ficción... Nuestra necesidad de pasar a lo industrial de alguna manera, y nuestras decisiones, no solo de productores de grandes películas, de productores de grandes y medianas películas, me parece que se la ha quitado un poco el carácter

un poco a las películas argentinas. Es esa sensación y nada más que esto que estoy diciendo.

Este último planteo es rico por su densidad: la labor de producción (tanto como el rol) es vista como una bajada hacia la realidad, como una restricción al condicionamiento del fenómeno social cinematográfico, con sus necesidades y sus pauperismos. Estas preguntas, además, chocan con la condición autoral que parece inmiscuirse en las reflexiones como un “deber ser” siempre presente. ¿Cómo amigar, por ende, las relaciones entre género e industria con la condición del autor “inmiscuido”? Aportan las directoras sobre este punto:

- DM2: Si no lo tenés también surge en la película la falta, es muy clarito en ese sentido por ser un proceso industrial de alguna manera, aun cuando sea un proceso muy artesanal, aunque seas vos y dos personas: está la cámara, está el sonido, está el montaje. Y además un proceso de distribución después, porque es algo cuya expectativa es circular, entonces el proceso de producción también involucra sus procesos autorales, no está afuera de todo eso, digamos.

En estas apreciaciones ligadas a la cuestión económica es donde el género se minimiza en pos de justificaciones o de juicios de valor, generalmente de tinte peyorativo, como en el caso de Quintín:

- Q: Burman, sí, hizo cine de género. Sí, comedias para parejas burguesas de..., casi comedias de teléfono blanco, qué se yo. Teatro filmado. Esa herencia del teatro argentino: historias de matrimonios, de parejas, todo ese mundo entre la comedia dramática, hay bastante de eso en el cine industrial. No son directores muy interesantes... pero hay, en ese rubro.

El demérito en boca de Quintín no es óbice para detectar la mezcla de tradiciones y conceptos que el ex director de la revista *El amante* pronuncia: el

cine de teléfonos blancos, de cuño italiano, no se ocupa solo de comedias y no se parece ni invoca al teatro filmado. Además, el crítico desconoce aviesamente la tradición del teatro argentino, cuyos orígenes y decurso confieren a la comedia teatral muchas variantes. Sin contar que en la historia del cine argentino no hay “bastante de eso” llamado *comedias dramáticas*.

Por otra parte, los testimonios en los GD y las EP ven a la industria como un estadio regido estrictamente por lo comercial-mercantil, en el que el género hasta llega a someter al autor; y donde el autor –incluso voluntariamente– puede acceder al género haciendo concesiones o cediendo al complicado entramado de cánones, reglas, pautas, controles o imposiciones que llevan a la industria a ser lo que es. Dice Ricardo Manetti:

- RM: Trapero. Estaba en los genes esto de hacer de productor.

Observamos aquí el desplazamiento a lo “genético” de una elección profesional determinada. Trapero, asimismo, es levantado por Marcelo Panozzo como una suerte de “autoautor” superviviente en condiciones duras de producción:

- MP: Trapero es claramente un autor que se fue construyendo con reflejos de sí mismo contra superficies del poder cinematográfico; pero que eso se fue retroalimentando, generó como un cuerpo de obra autoral que, si querés, está más texturado que eso, pero claramente eso no lo podría haber hecho otra persona que no fuese él, lo que hizo.

La tensión entre la independencia y la autoría frente a la industria y los géneros aparece registrada en críticos y en directores:

- C6: El género se mantiene cuando el autor arranca de la independencia hacia un nivel más industrial, el caso Trapero. Pablo Fendrik ahora también, digo, hizo una película con un elenco internacional...

- DM3: Una cosa es que te llamaron para trabajar en una película con una productora o qué sé yo... y otra es ir llevando la película. Ir llevando la película: quiere decir mucha guita o poca plata porque Campanella también es un tipo que es reautor y va arrastrando él con otros productores, digamos; pero es muy común el que se hace cargo de su película, digamos, ¿no?, hacerse cargo de su película... el ir llevando esa película.

Trapero, Burman y Campanella son, en los términos enunciados más arriba, los máximos ejemplos de esta condescendencia. El fondo de la resistencia a “doblegarse” ante la industria es resistirse a filmar lo ya conocido, lo ya probado, lo ya estipulado. A la vez, según los testimonios, dejar ese tipo de mercado de autor es visto como la decisión de insertarse en otro más rígido, más impersonal.

Subcategoría 2.3. Valoración del género

Para los entrevistados, la tendencia contemporánea a revitalizar el género es notada como algo negativo, sea en términos de una tradición mal reabsorbida (Nicolás Prividera), sea respecto del canon estudiado en las escuelas de cine (DH1), sea dentro del mismo quehacer cinematográfico (DH3):

- MV: ... Pero podríamos pensar que, mal o bien, en las producciones de chicos más jóvenes hay mucho cine de género.
NP: Pero ahí yo veo un gran problema, un problema clave justamente. Me parece que es el problema del nuevo cine argentino [...]. Si algo determina, no diría “la caída”, pero sí “el aburguesamiento” porque lo puedo empezar a ver en la escuela donde veo a estos pibes es que cagaron porque están más cerca de *Tesis sobre un homicidio* que de *Un oso rojo*. Están más cerca de la idea de que efectivamente empieza a disolverse el lugar de autor, en el mejor sentido de la palabra, para

quedar un esperpento, para contentarse con..., digo, para cambiar la idea de autorismo por la idea de pura corrección...

- DH1: Y a mí, personalmente, creo que cada vez que me veo frente a los verdaderos problemas y soluciones que tengo que resolver para hacer una película, la idea de género, la idea de ficción, la de documental –y perdón por recurrir tanto al canon, a la cocina como ejemplo, pero es lo mismo: no me interesa una receta–, o sea, que se haya hecho de cierta manera y que haya..., que yo haya descubierto que la penicilina y que tal cosa..., sin duda se supone que haya existido Hitchcock, y son cosas maravillosas que uno pueda conocer y disponer de eso, pero al mismo tiempo siento que todavía para mí lo importante no es eso. Entonces, eh..., en fin, yo personalmente siento que la teoría de género me ha confundido más de lo que me ha aclarado, y esto de cómo uno se encasilla...
- DH3: Sé que la voluntad..., estoy hablando de voluntades que yo veo en productores, en algunos directores de mi generación, que eran las discusiones de siempre, que el género era antes como una mala palabra.

“Pura corrección”, “receta” son términos que en estas frases adquieren tintes negativos: se trasmutan en malas palabras. Lo negativo sería perteneciente al género por cuanto aburguesa la formación recibida en las escuelas de cine (prejuicio en torno a lo culto). Pero además, como también se señaló antes, porque filmar género implica recorridos por fuera del circuito de festivales de autor (por ejemplo, el caso del Festival Buenos Aires Rojo Sangre, precedentemente mencionado). El género induce a negociar con el canon que establezca cada época y, en ese sentido, también encarna el miedo al encasillamiento. Esto es, el género impone repetir y repetirse. Por último, integrarse al género implica incurrir en desajustes o desbarranques: aquello que hizo fenecer al nuevo cine argentino (Nicolás Prividera).

Un colofón de estas apreciaciones puede leerse en la síntesis de Marcelo Panozzo:

- MP: Me parece que quedó en un..., que lleva mucho tiempo en una especie de cajón de los retazos o de arenerito del fondo o de aquello que no se debe nombrar. Me parece que la relación con el género es totalmente culpógena, escasa y culpógena, en términos de autorismo [...].

7.7. Categoría 3. Crítica cinematográfica

De las apreciaciones de los entrevistados en torno al quehacer crítico, se desprende, en términos generales, que la crítica se sostiene en sí misma, en su condición de discurso especial sobre un film. Es prescindente de marcos conceptuales o valorativos. *Es porque es*. Esto pervive aunque en el presente todos los *modelos* están perimidos, según observa Quintín:

- Q: [...] la crítica profesional tiene cada vez menos importancia fuera del mundo del cine [...].

En este contexto, el puntaje numérico es perturbador, pero válido, como señalan los mismos críticos:

- C1: [...] ahora todo pasa tan rápido que la gente [...] cuando va a una crítica se fija inmediatamente en el puntaje.
- C4: Como ordenar mi orientación de lo que pienso de alguna película. Si digo: “La película está bien, es un 6”. Ahí me ordena un poco la cabeza.
C3: Pero ¿no te pasa que tenés que poner un puntaje para ponerle en el diario y de repente terminás de escribir y no te coincide?

Para los realizadores, sin embargo, este sistema es negativo. Así lo comenta DM2:

- DM2: Sí, igual un sistema que puntúa o que pone estrellitas o pochoclitos o todo eso es tremendo. Es empezar con una base muy básica. No es fácil encontrar críticas que sean lecturas sobre películas. Son explicaciones medio vagas y un “me gustó” o “no me gustó”: eso lo hago con mi tía.

Por fuera de posicionamientos particulares (“esto sí, esto no”), no existe una conciencia intelectual acerca de qué es la crítica ni qué debe transmitir al lector una reseña. Incluso puede observarse un despecho por la pertenencia universitaria, como si esta no proveyera herramientas válidas para el trabajo crítico. C4 es contundente al respecto:

- C4: Yo trato, digo, uno como crítico tiene un montón de contradicciones; si no, parece que vas por el saber... y la idea de lectura... el saber no es nada...

Más adelante en el GD, el mismo crítico insiste en el descrédito respecto de la formación, como si esta restringiera la capacidad crítica:

- C4: [...] había otra zona de los textos que la volé y me doy cuenta que la zona que más volé es la parte que me dejé influenciar más por la carrera y la UBA [Universidad de Buenos Aires] en sí. Todo eso lo volé, pero lo volé. Definitivamente el comunicólogo UBA... No las podía leer, me resultaban de una persona con la que me pelearía hoy.

Al mismo tiempo, en los testimonios reseñados en el GD de los críticos cinematográficos o en la EP a Quintín, asumir la profesión de críticos es casi un movimiento azaroso en sus vidas o una deriva surgida del mero hecho de ver películas. Quintín lo resume cabalmente:

- Q: Creo que un problema de los críticos, que a mí no me pasó porque pasó mucho tiempo entre mi adolescencia y el tiempo [en] que yo empecé a ser crítico, [es] que la gente tiende a pensar que el cine empezó cuando empezó a ver películas o con las películas que me impresionaron.

La crítica cinematográfica, en este aspecto, es aunada livianamente a procesos históricos; a la vez, dentro de estos, se comparan las coyunturas de época, donde la confusión entre los recursos tecnológicos, la formación especial y la pertenencia política construyen una falsa igualación caótica. Insiste Quintín sobre esto:

- Q: Es una generación, primero, que es una generación postdictadura y es una generación tecnológica, moderna; moderna en un sentido amplio, sin connotación. Una generación que empieza de nuevo, que el mundo empieza con ellos: con otra tecnología, con otras películas y otra política, democracia, qué sé yo, todo eso. Y son modernos, están educados. Son como la clase dirigente del futuro. Yo creo que veo eso en estos críticos. Se sienten eso. Se sienten clase dirigente, para mí, cosa que no pasaba con nadie de nosotros, y con los anteriores de nosotros tampoco. Eran todos francotiradores: gente que estaba fuera del sistema. Era el margen... Había algo..., una Argentina opresora...

Para Quintín, además, si existe una función específica de la crítica, esta es asociada a una idea difusa del rigor metodológico y/o conceptual, como se percibe en el siguiente ejemplo:

- MV: Bueno, en un punto –lo estoy viendo ahora–, se trasluce como que le estás exigiendo a la crítica un poco más de rigor.
- Q: Sí, más de compromiso, el rigor no sabría de dónde... Pero que la crítica distinga –que fue siempre lo que distinguió a la crítica, a la buena

crítica–, que distinga lo bueno de lo malo, lo nuevo de lo viejo, lo interesante de lo adocenado, etc.

Pese a esto, los críticos perciben la conciencia de la mediación que significa la crítica como garante de asimilación de conceptos en torno al discurso fílmico, como acusa DH5:

- DH5: En ese sentido creo que esta cuestión de estructuras de género, de autor, tiene que ver mucho con estas influencias permanentes entre el que hace, el que consume y el que lo mediatiza, digamos, el distribuidor, el crítico, son los que mediatizan el cine.

La crítica cinematográfica aparece, en síntesis, como una amalgama de contradicciones: son mediadores de un saber casi perimido (en términos de influencia y/o visibilidad), ajeno al rigor conceptual; e incluso se atisba una renuencia a la autocrítica como instancia de reflexión.

Subcategoría 3.1. Rasgos y tipos de críticas

En boca de los GD, precisar qué es la crítica de cine y cuál es su especificidad se presenta más como una pregunta jamás respondida que como un aserto respecto de un saber. Incluso en las palabras de los mismos críticos, como se reseña aquí:

- C1: Yo no tengo muy en claro qué es ser crítico de cine, nunca supe responder esa pregunta. Las que dicen, todas me parece que están bien: establecer un diálogo con los espectadores, la experiencia... a todas me parece que le[s] falta algo, no sé muy bien qué es.
- C1: [...] es una forma de terapia escribir sobre cine.

- C4: Es aportar la mirada a una expresión artística con las herramientas que uno tiene.

Observamos que solo se marca la comunicabilidad de la crítica desde su tarea misma, desde su acción. Se habla de las condiciones de escritura como escritura, como tarea, como acto. No se piensan ni se tienen en cuenta los distintos fenómenos de conocimiento y capacidad perceptiva que deberían conjugarse antes de y durante la tarea.

Según los críticos, la clasificación de la crítica se reduce a unas pocas y precarias apostillas (más parecidas a anécdotas que a *tips*), relacionadas con “qué se pone y qué no” en una reseña, muchas veces ligadas a lo emocional, por ejemplo:

- C5: [...] la idea era ir con una premisa disparatada y ver cada película como una especie de juego. No sé si llamarlo “crítica”.
- C1: [...] cada uno tiene como su propio fetiche... A veces es como que hay algo inconsciente de por qué una película le gusta o no.

Quintín, a su vez, se atreve a clasificar tipos de críticas, aunque no abunda en la razón de ser de estas ni aclara la función de cada una de ellas:

- Q: Como si querés, tres grandes rubros: el de la crítica académica, el de los grandes medios y el de las revistas de cine, la crítica cinéfila por así decirlo.

Vemos cómo la caracterización de la crítica se traza en virtud de la comunicabilidad de la reseña en sí. No hay nada intelectual previo; lo que importa es “hacer”. Son rasgos del discurso dictados por la experiencia, por el “hacer”, no por el “concebir”. No se menciona el proceso intelectual por el cual se llega a una reseña: son rasgos de su eficacia como mensaje circulante.

Homologado casi a una metáfora literaria, el discurso crítico queda románticamente fundido en apreciaciones poéticas y personalistas (la voz, el talento propio), perdidas en un universo ambiguo referencial donde lo que importa es la vocación. Es Quintín quien mejor da cuenta de esta situación, a lo largo de dos intervenciones en su EP:

- Q: Una voz. Para mí el crítico existe a partir de que existe una voz, alguien que interviene en el mundo del cine a partir de una voz personal y, si querés, lo más entrenada, calificada y lo más talentosa posible, pero no hay crítica si no hay una voz.
- Q: Uno puede tener todas esas cosas pero no tener la vocación de crítico, que es tener un diálogo con las películas: intervenir, abrir las películas a una conversación con el mundo, digamos, ¿no?

Rematamos este subapartado con una mención de Quintín que da cuenta del contexto por demás confuso en el que se inscribe la crítica en el país:

- Q: Pero yo creo que en Argentina eso está más disperso todavía porque, me parece..., por otra razón que es la cantidad de gente que estudia cine; en los años noventa no existían las escuelas de cine, no existían los festivales, no existían los festivales académicos generalizados como ahora, entonces el cine era un solo, era más o menos abarcable desde una perspectiva y unificado en su..., o sea, el mundo de las películas, el universo de referencia era uno, y claro, hoy no se sabe cuál es el universo de referencia. Vos leés a Domínguez y decís: “¿Cuál es su universo de referencia?”. Incluso Porta Fouz, que es joven. Después están, qué sé yo, críticos ideológicos y todo eso que ahora tuvo un pequeño *revival*, pero eso no me interesa mucho. La crítica nacional y popular, no, no.

La confusión aparece atada a la ampliación del cine mediante escuelas y festivales, pero también a la idea misma de *referencia*. ¿Qué entiende Quintín por “entonces el cine era uno solo, era más o menos abarcable desde una perspectiva y unificado”? Yace en sus afirmaciones una idea de un cine único y total, pero también único desde la recepción. Cuando menciona al joven crítico Juan José Domínguez, la falta de referencia pareciera estar ligada al contexto de época desde el cual lee este crítico. Por último, la apreciación de Quintín estriba en un prejuicio negativo según el cual se homologa lo ideológico a lo nacional y popular. El hecho es entendible en el contexto en el que se realiza la crítica (la coyuntura política mencionada en el capítulo 6); sin embargo, es cuestionable que la crítica confunda *ideología* con otra terminología más cercana a hechos circunstanciales que, a la vez, regurgitan, en Argentina, ideas sobre lo “nacional y popular” que son motivo de otro tipo de literatura *ad hoc*.

Subcategoría 3.2. Formación del crítico cinematográfico

De la voz de los críticos entrevistados surge que la preparación para ser crítico de cine no se toma nunca como una labor que exija prácticas y formación particulares. En la mayoría de los consultados se nota un reconocimiento a un *establishment* validado por la historia del cine, por ejemplo, los *Cahiers du cinéma*, como referencia principal para el crítico. Tomamos, por ejemplo, la apreciación de Quintín:

- Q: Recuperaba la tradición, la crítica de cine. Me parece que la crítica era en los años cincuenta, con la crítica moderna y los *Cahiers du cinéma* especialmente..., la gente que... Los críticos que eran jóvenes y los que no eran tan jóvenes [...].

Para Quintín, asimismo, el título universitario –otro de los jalones de una posible formación prestigiada– da crédito, pero no significa haber atravesado una formación:

- Q: [...] la idea que el texto esté atravesado por la adscripción a la teoría, eso siempre lo evité: pasar por fuera de la discusión académica, que está en otro terreno intelectual.

Básicamente, no se aclara la formación propiamente dicha. Se mencionan ejemplos de recursos y de herramientas que los críticos utilizan. O se acreditan inspiraciones y figuras ejemplares, como surge en las justificaciones de los mismos críticos:

- C5: Yo empecé a leer crítica de adolescente porque me servía de orientación: qué ver. Así, digo, *El amante* fue una guía en ese sentido; afuera..., cada tanto compraba alguna de afuera: *Film Comment*, *Sight and Sound*, pero muy aleatoriamente. Pero no me planteaba escribir, simplemente había un apetito por ver cine [...].

A veces, aparece la conciencia sincera de la ausencia formativa, sea asumida de modo crítico o, al menos, en la admisión de la necesidad de herramientas y/o metodología de algún tipo. Lo reconoce Marcelo Panozzo:

- MP: Qué vergüenza, yo ahí estuve como muy metido en el día a día y de la falta de herramientas ya me di cuenta acaso demasiado tarde. Iba muy intuitivamente saltando de una cosa a otra. Pero además fui descubriendo en el camino a personas [...]
- MP: [...] Susana Viau, que volvió del exilio y era muy amiga de Aristarain; ella lo conocía a Adolfo y era además una defensora acérrima del Hollywood clásico. También en su casa veía un montón de cine; [ella] venía de España con los VHS que pude ir viendo. En ese sentido no me procuré yo las herramientas y no me parece que haya sido bueno eso; no me pone orgulloso eso del autodidactismo [...].

Otros, como Quintín, se ufanan, seguros, de la lectura personal como toda validación. El crítico responde de forma clara y sin tapujos:

- MV: Escuchame: vos, si tuvieras que definir cómo te formaste como crítico..., ¿cuál fue tu formación?
- Q: Completamente autodidacta, digamos.

Respecto de la formación en relación con la historia y el análisis del cine, solo Nicolás Prividera, en un primer término, vincula a los films con una genealogía crítica al respecto. Para ello toma como referencia la relación entre objeto y discurso sobre el objeto en el campo literario:

- NP: [...] pero me parece que las películas y el discurso del cine van juntos y que nadie se asombra de que un cineasta puede escribir o contestar o discutir en sus películas, o en sus escritos a otros discursos, que en todo caso sería la crítica o el periodismo o el de la academia o, en fin, del público mismo, del mercado incluso, pensando en términos amplios.

A partir de esta observación, Prividera se desmarca de la habitual cita a los *Cahiers* para fundar su propia formación en un referente de la literatura argentina, David Viñas. La mención a Viñas opera en dos sentidos. Por un lado, remite a un escritor y crítico literario que refunda los paradigmas críticos en el campo de los estudios sobre la narrativa argentina. Por el otro, al considerarse influenciado por ese modelo, Prividera deja ver, solapadamente, que a él le cabe la misma función dentro del cine; la de ser tanto realizador cinematográfico como interventor en el terreno de los escritos sobre cine. Así, señala:

- NP: Yo encuentro en Viñas dos cosas que me interesan: una es claramente, efectivamente, la idea de la crítica como intervención, no la crítica cerrada en el claustro y no solamente pensando en los tiempos

largos, no solo en cuanto a sujeto de investigación donde los tiempos eran largos, sino también..., él trabajaba, por supuesto que al principio lo más fuerte de su obra es el siglo XIX, su proyecto más cercano, como cualquiera. Pero Viñas claramente estaba pensando esa dialéctica con el mundo, esa tradición en tensión con un presente, que es lo que uno siempre hace, pero explícitamente. Y, por otro lado, algo ligado a ese estilo de intervención, que es la dialéctica, que es la lectura de esa dialéctica, que es leer una historia no solo con lo político: aun en su misma tensión interna, como una especie de lucha y confrontación constante. Hay algo que para mí, llegando a Viñas..., no te diría al final, porque yo siento que de algún modo una primera lectura fue medio los noventa, yo siento que esos modos me venían de su propia genealogía, de tipos que, si bien en el cine nadie lo había hecho, yo le importé un poco de esa tradición literaria, no lo encuentro de un modo tan claro en el universo del cine: lo veo como una falta eso. Pero...

En términos generales, los comentarios vertidos tanto en los GD como en las EP permiten discernir:

1. Se confunde la formación con los elementos y circunstancias que dieron como resultado la *tarea crítica* (no la *perspectiva*).
2. Se deduce que el hecho de poder escribir, comentar y comunicar responde a una formación, con lo cual se deduce también que la formación es entendida como aquello que habilita a una tarea, pero no una *condición*.

Tanto en los GD como en las EP, los *Cahiers du cinéma*, habitualmente mencionados, son una referencia histórica; pero no un núcleo de saberes o de actitudes para revisar, transformar o reformular. Para Marcelo Panozzo, operan como un espejo de certificación:

- MP: A mí la fidelidad a sí mismo me encanta porque me parece que en un punto se entronca con los *Cahiers*, que lo que descubrieron fue fidelidad a sí mismo ahí donde nadie lo veía, en los directores de Hollywood [...].

Para Nicolás Prividera, en cambio, como un modelo mal aprendido por la crítica vernácula y con especial mención a *El amante*. *Cine*:

- NP: porque cuando uno va a la tradición del cahierismo..., trabajaban un discurso crítico en el sentido más duro de la palabra, digamos. Ojo: ahí uno ve los efectos, una escuela como *El amante* tomó lo peor de ese cahierismo, la cosa más pirotécnica, la cosa más arbitraria y poco de los argumentos y poco de la..., de todo lo que había como trasfondo crítico ahí.

Para los directores, el cahierismo y su factótum, Bazin, son sencillamente un entramado construido que permite que los críticos hegemonicen el terreno de la lectura sobre películas, no solo desde las aulas sino también dentro de la lógica de los festivales.

- DH3: La teoría de autor sale como de un crítico. Bazin es un crítico. Así que si la teoría sale de ahí, el mismo crítico armó la teoría de autor. El mismo crítico es el que dice: "Este es autor, este no". Por lo menos es lo que se lee. En los festivales, "Por ahí descubro alguno en los festivales". Pero, sí, el crítico es el que arma todo esto.

Un contenido central se desprende respecto de la formación de la crítica cinematográfica: no importa cuán precaria esta sea; aun así, es un factor de control y hegemonía.

Subcategoría 3.3. Medios de comunicación impresos y medios digitales

En las apreciaciones de la crítica cinematográfica se deduce que existe cierto condicionamiento al escribir reseñas en la prensa generalista. También que, al escribir en un “medio cinéfilo”, hay –por lo menos– ciertas impostaciones. El medio, entonces, interviene, aunque su intervención pueda ser hasta casi nula. Dice, por ejemplo, Quintín, respecto de la nulidad en torno a la recepción:

- Q: Yo creo que las críticas de los diarios no las lee nadie, hoy no las lee nadie. Me parece que a lo sumo habrá algunos críticos que la gente los siga... Ahora, la costumbre de leer las críticas los jueves, no.

En DM3 se advierte, empero, la supremacía de la prensa gráfica, del periodismo más general:

- DM3: Después hay un problema serio que prácticamente hay, como pasa en todo el mundo, que hay legitimada cierta crítica que es más popular o, qué sé yo, el diario *La Nación*... Que te digan que la gente no lee críticas... Pero a una película de autor que le pongan “regular” en *Clarín*, *La Nación*...

Los condicionamientos para la escritura crítica, a su vez, están ligados –de manera más flexible o no– a la prensa gráfica, como dejan ver C2 y C1 en sus afirmaciones:

- C2: En *La Nación* los viernes le mandamos a Fernando López qué películas podemos cubrir. Quiénes podemos ir a la privada, que ya sabés cuáles podés ver, y el lunes él reparte. Yo trato... No sé si hace dos o tres años que estoy ahí; creo que en todo este tiempo le debo haber mandado una o dos veces alguna preferencia. Después todas las

que yo puedo escribir, me da igual; esa cosa de que me puede tocar cualquiera me parece más divertido.

- C1: En *Clarín* siempre cuento una anécdota: hace muchos años, no sé cómo terminé en la quinta de Empleados de Comercio en Ezeiza y estaba con la sillita y paso y había un chabón gordo, peludo, en la parrillita, que había abierto una crítica mía, no sé, de Wes Anderson, y tuve como especie de epifanía rara, problemática, tal vez peor, después, que dije: “Uy, pará”. Y tuve la visión de que le escribía a ese gordo... Siempre que escribo en el diario se me aparece ese gordo. Pobre chabón, no sé por qué, y me pasaba que en *Clarín* me obligaba... Era imposible determinar quién te leía, pero los editores te manejaban un poco la idea: no tan conceptual, imágenes, eso que él discute tanto de no contar las películas, a la gente le interesan los temas; entonces, siempre cuánto contás, cuánto no. Entonces en *Clarín* tenés un lector que por ahí no vio la película y necesita un par de anzuelos para que le tires.

Un tema complicado es el de la proliferación crítica en medios digitales. A la hora de reflexionar sobre la crítica surgida en ellos o, en su defecto, el medio digital como soporte de la escritura crítica sobre cine, las apreciaciones de los GD y las EP son principalmente negativas. Se percibe que la reseña de blog “aparece” y se suma para formar parte de un circuito ya complejo, ya hostil. Para Marcelo Panozzo, se trata del problema de la falta de adecuación de la crítica a nuevos formatos:

- MP: [...] la crítica de los estrenos, semana a semana, que ocupaban como un lugar de privilegio en la página de los diarios, a esto de hoy, que es como más una especie de picadito servicioso informadito que todavía no termina de ser reemplazado por ciclos webs [sic] o por blogueros.

Nicolás Prividera, por su parte, la liga al amateurismo, esto es, una práctica no profesional, cuando señala:

- NP: la crítica de los blogs o de los medios electrónicos o de los medios, si se quiere, *amateur*, en realidad no es una quinta clase de crítica sino una expresión en otro medio de todos esos tipos de crítica.

Para el crítico C1 es, aún, un estado de indeterminación y acota:

- C1: Un lugar que figura dentro de esta discusión son las redes sociales. Tanto Facebook como Twitter, cómo eso genera entrecruzamiento con las críticas, genera sus propias críticas, un nivel de acceso que tampoco está del todo hoy...

Por otra parte, el universo virtual es negativo porque en él muchas de sus voces son anónimas e impunes. Las voces de las directoras fueron explícitas al respecto:

- DM2: Los blogueros son unos hijos de puta porque desde el anonimato total te pueden...

[Se superponen las voces.]

DM1: Como no sabés quiénes son no los podés ir a agarrar a piñas.

DM4: Una pendeja de Mar del Plata me puso un 2. Le escribí... Yo dije: "No, lo voy a leer mañana a la mañana". ¡Las pelotas!: te voy a mandar ahora. Vení, pendeja, que te llamás como un nombre de fantasía..., da la cara. Aparte ahora, ¿viste?, [el blog] *Todas las críticas*, que te hace un promedio...; imagínate: una boluda desconocida.

DM1: Andate a la mierda...

Para tan solo un crítico y una directora, en cambio, el universo digital puede ser un hecho positivo, porque permite una suerte de universalización de la escritura

(C6) o porque permite que la exhibición de un film continúe luego de las salas (DM3):

- C6: Y otro tema crucial también de escribir para la Web es que no solo te van a leer en el país sino que te pueden leer en cualquier parte del mundo... Tu escritura tiene que ser universal...
- DM3: Internet es una manera de que la gente siga viendo la película.

En todos los casos, lo recurrente es que no se piensa a la crítica de cine *on-line* como el emergente de un nuevo momento de la comunicación social, determinada por el tiempo histórico de esta era digital y/o virtual.

Cuando la crítica revisa los medios especializados, la mención de la revista *El amante. Cine* es repetida y se admite que su labor es referencial para una generación, como postula C2:

- C2: [...] eso, te decía, lo encontré en *El amante*: una experiencia de escritura y lectura antes que una experiencia de la valoración de la película.

Pero también se destaca su *arbitrariedad* como sello, según evidencia, por ejemplo, Nicolás Prividera.

- NP: [...] porque cuando uno va a la tradición del cahierismo..., trabajaban un discurso crítico en el sentido más duro de la palabra, digamos. Ojo: ahí uno ve los efectos, una escuela como *El amante* tomó lo peor de ese cahierismo, la cosa más pirotécnica, la cosa más arbitraria y poco de los argumentos y poco de la..., de todo lo que había como trasfondo crítico ahí.

La arbitrariedad y el desorden circunstancial que convoca esta revista tiene su ejemplo más fuerte en la mezcla extraña y confusa con la que su mismo fundador da cuenta de ella. Dice Quintín:

- Q: En la era clásica, cuando empezamos con *El amante*, los directores pensaban que la crítica era el enemigo. Como decía Aristarain: “Si hablan bien son buenos críticos, si hablan mal son malos críticos”. Pero los directores no tomaban en cuenta a la crítica cuando hacían sus películas: los críticos analizaban lo que se filmaba. Luego hubo una generación de directores que se empezó a dar cuenta de las cosas que decían los críticos, qué decían y que ciertas películas eran impermeables a los críticos y que ciertas cosas los irritaban.

Y más adelante:

- Q: *El amante* nunca fue una cosa homogénea, diferentes ideas, pero tenía una estructura donde podías ver claramente la línea editorial. En el sitio este de *El amante* es imposible para mí.

Existe, por un lado, la asimilación de la crítica a un conato de emoción escritural, a la vez que se le achaca una línea editorial que no queda clara. En la voz de Quintín, por ende, la evaluación del nuevo sitio *on-line* de *El amante* como “imposible” revela al menos una fricción entre el soporte y la escritura, donde se confunde al primero con la propuesta estética de la revista. Por otra parte, este galimatías permite, a modo de síntesis final, que la crítica rescate hasta un tipo de crítica “sin objeto” sobre el que abocarse, como dice C2:

- C2: Yo creo que Quintín mostró que podía haber crítica sin película. En ese caso, uno puede decir..., cuando escribía en *El amante*...

Subcategoría 3.4. Relación entre la crítica cinematográfica y los festivales de cine

La relación entre la crítica cinematográfica y los festivales de cine es vista como una zona de conflictos, tensiones, intereses y posicionamientos de mercado. En este juego abstruso, circulan como moneda de cambio las películas, los directores y hasta el lugar que ocupan los mismos críticos, convertidos algunos de ellos en programadores. Esta trabazón entre el crítico y el programador puede verse en la dificultad con que se enuncia el problema, mientras se intenta validar el proceso. Exponen los críticos:

- C2: No, pero escribo. Eso, trasladado a la relación con las películas y los directores..., es una zona conflictiva muchas veces. El crítico deja de ser crítico para ser... el que fomenta... Igual no hay mejor persona como programador que un crítico... Por otro lado, creo que el programador es un crítico.

- C1: La derivación del crítico como programador, por motivos económicos, por un lado, por otro porque las películas que le interesaban para hacer crítica dejaron de estrenarse; le produce más placer ver las películas que pueden ir o van a festivales. Todo lo que esto va produciendo... Y esto en relación a lo que decías vos [con respecto] a qué es el cine argentino, y alguno te dice: "Esta es una gran película argentina", y vos decís: "Ah, no, yo quiero esta". Todo lo que circula a partir de eso que es amplísimo y complejo.

Al mismo tiempo, el crítico es marcado como un agente acomodado a las reglas del nuevo mercado, los festivales, espacio que acredita este nuevo tipo de profesión, como explican en los siguientes dos ejemplos las directoras y Quintín:

- DM3: [...] para un cine de autor los festivales legitiman mucho y le dan al crítico..., bueno, se ampara un poco en ese camino que la tiene más fácil...
- Q: No hay críticos que no cubran festivales prácticamente, o sea..., influyen en la, digamos..., difusión de esas películas. Son esenciales a la difusión de todas esas películas y están muy ligados a los programadores: crítico-programador es una nueva profesión [...].

Paradójicamente, esta nueva profesión es vista como una señal de adocenamiento por Marcelo Panozzo:

- MP: Sí, Koza es programador en Hamburgo y de FICUNAM en México. Pero, incluso dentro de ese lugar, creo que ahí hay como un mugar muy... El apego a lo canónico es terrible, no solo a lo canónico sino al descubrimiento canónico. Hay mañas de los festivales que no me interesan nada...

Marcelo Panozzo, además, registra la relación de mutua validación entre críticos y programadores:

- MP: Creo que [la mutua legitimación] es una moneda... Es la convertibilidad, es un dólar eso: se legitiman ellos y a la vez se suponen [sic] que legitiman a la película. De una manera muy rimbombante pero acaso más modesta en cuanto a sacar chapa.

En el GD de directoras cinematográficas, una de ellas manifiesta claramente la conciencia respecto de este nuevo mapa de situación:

- DM1: A mí me pasó con esta última [película] que no me había dado cuenta de que no había ido antes a festivales. Y una semana antes dije:

“Uy, voy a recibir un flor de cachetazo”. Pero lo sentí, ¿eh?, venir, eh. Digo: “No estoy legitimada afuera. Me la van a hacer pagar esta”.

Es importante señalar, asimismo, que el encabalgamiento entre crítica y programación en el marco de los festivales es fundamental para construir a los nuevos directores o al autor cinematográfico. Quintín lo señala doblemente:

- Q: Y, si no, son asesores de festivales. Lerer es asesor de Roma; Monteagudo, de Berlín; qué se yo, todo el mundo asesora, construye; el mundo se hace a través de esa red de críticos y programadores. Los generadores de opinión, los círculos concéntricos, nacen de un grupo de críticos que van difundiendo a los nuevos directores.
- Q: Una necesidad que existe hoy que no existía hace veinte años es la necesidad de nuevos talentos: todos los festivales, desde Cannes hasta el más chiquito, necesitan nuevos talentos, necesitan programar películas de jóvenes directores, financiar y hacer proyectos de jóvenes directores.

Esta condición se observa también de forma negativa en el testimonio de DM1 o, en todo caso, como una situación inicial que parte de la especificidad del festival y que se derrama sobre la crítica cinematográfica, según apunta DH1:

- DM1: Ahora, sí también creo que hay un lugar donde creo que hay un esnobismo donde los festivales son como los primeros críticos en el cine autoral y que la crítica está condicionada por esa primer[a] mirada, sí.
- DH1: Sí, yo creo que hoy tiene más peso, [digo] *hoy* porque no sé antes, me parece que el festival tiene más peso en la construcción del autor, en términos de qué es un autor, del autor como autor consagrado, digamos, tiene más peso el festival, y el crítico reproduce el festival que es crítico, digamos, ¿no?

El nudo gordiano de esta intrincada red puede incluso costar decisiones estéticas a los directores. En la siguiente observación de Nicolás Prividera, se señala la presión sobre Lisandro Alonso y la reserva de la crítica en relación con esta:

- NP: ¿Por qué no esos elementos que para el nuevo cine argentino han sido fundamentales –los fondos internacionales, los festivales, ni hablar la crítica misma– quedan en las sombras? Se analizan como si alguien hubiera escrito en la torre de marfil. En la literatura, bueno, para escribir: papel y lápiz, y chau. Ahora, en el cine tenés una estructura detrás donde lo autoral, y la política de los autores tuvo cosas reaccionarias; digo, ese autorismo hizo que se perdieran de vista las determinaciones de ese sistema que está detrás del autor, muchas veces diciéndole qué es lo que tiene que hacer. Muchas veces... No me quiero ensañar con Alonso, pero cuando Alonso le saca el último plano a *La libertad*, era un plano muy diferente a todo el resto de la película, a instancias de los señores de Cannes que le dijeron: “Sacá ese plano para esta mierda” y está naturalizado. Nadie dijo: “Lo censuraron a Alonso, lo cagaron a Alonso”.

Si recapitulamos lo expuesto, pueden observarse al menos tres ejes importantes respecto de la relación de la crítica cinematográfica con los festivales de cine, a saber:

1. El crítico devenido programador transita una senda naturalizada, porque ambas tareas son facetas de una misma concatenación de operaciones de validación y de imposición.
2. Un crítico puede programar porque programar no es solo discernir y seleccionar, sino también ajustar y adaptar los productos que el festival demanda (los autores, las películas).

3. El tándem crítica-festival impone contenidos y comportamientos a los cineastas que se sienten o se asumen “autores”, aun antes de ser legitimados como tales.
4. Hacer cine de autor amerita ser incluido en los circuitos de crítica-festivales.

Subcategoría 3.5. Valoración de la crítica cinematográfica

En los GD y las EP se valora al crítico cinematográfico y a su reseña cuando permiten que se facilite una dinámica de publicitación y legitimación de un film. Así anota DM1:

- DM1: Creo que la crítica es muy importante para legitimar y para hacer llegar a los espectadores una película, me parece que sí es importante la crítica... Bueno, para mí.

No obstante, se observan factores que pauperizan la labor crítica, como la inmediatez en las entregas de reseñas, el talante personal del crítico y hasta la contaminación con otros formatos de circulación de las películas, como los festivales, como reseña DM1:

- DM1: No, qué sé yo, Juan Manuel Domínguez hace buenas críticas, hay mucho de cuando “a veces hacen”. Pero esa crítica que te hace mirar o reflexionar un poquito más allá. Miguel Frías también. Yo no creo que uno no tenga formación o las herramientas para hacerlo, lo que pasa es que hay algo a veces del medio, del apuro con el que están escribiendo, de las ganas con las que están escribiendo, y de los argumentos. Sí creo que hay críticos argentinos que están formados. Sí creo que hay un esnobismo. Hay críticos que se han pasado a trabajar a festivales. Hay una mezcla.

La misma voz de la crítica queda pegada a su poca autocrítica, dado que se ve a la película como un pretexto de escritura más que como un objeto para analizar. Lo puntualiza C1:

- C1: Bueno, sí, existe la película como una excusa. Tal película la ves y de pronto sale algo increíblemente rico como texto crítico que agrega mucho o no agrega, digamos, está ahí como un disparador.

En casi todos los testimonios la crítica cinematográfica es vista de modo negativo, sea por su degeneración en torno a sus funciones, a sus competencias o a su quehacer. Dice Nicolás Prividera:

- NP: [...] en algún punto me parece que hay cierta burocratización..., cierto cuidar de la “quintita de”, una especie de pseudodiscurso crítico que sea convencional y tranquilizador.

Y en este entorno la crítica cinematográfica se ofusca, insultada, como acota Marcelo Panozzo:

- MP: Me gustaría que el rol de la crítica no fuese ofenderse por cualquier cosa. En Argentina, o ves las discusiones en *Revista de cine*... Es gente ofendida, todas las discusiones son muy personalistas. Se abandonan las ideas: “Siento que me está atacando”. No te está atacando: te está discutiendo; no pasa nada, discutamos.

Al mismo tiempo, la falta de formación y la precariedad de la crítica cinematográfica son señaladas permanentemente. Comentan las directoras:

- DM2: Y además hay muy poco análisis, en serio. Es una descripción de la película. Una mala descripción de la película, muchas veces hecha con muy mala voluntad.

- MV: Acá utilizaron un término fuerte, que es [...] *crítica esnob*. ¿Qué es lo que le falta a la crítica para poder abordar una crítica en el cine argentino?

DM4: Análisis cinematográfico.

DM2: Teórico.

DM4: Claro, total.

DM2: [Irónica.] Leerse unos libros.

DM4: [Irónica.] Ver un poco de cine.

[Risas.]

DM2: Interpretación... sobre interpretación, le falta, le falta. Hay mucha “cualquier cosa” de la que se está hablando.

- Q: Creo que además es una crítica bastante superficial de estas películas, y no se las distingue mucho las unas de las otras... En el imaginario crítico todas se parecen.

- DM3: Aparte hay una crítica muy ignorante. Yo cuando estrené mi primera película, que tenía que ver con fantasmas, no me voy a olvidar [de] un crítico –de *La Nación*– que dijo que estaba copiada de los fantasmas... ¿Cómo se llaman los cómicos? De *Los cazafantasmas*.

[Carcajadas generales.]

DM2: Muy bueno.

DM3: Ese mismo crítico años después en un Festival de Mar del Plata me dijo: “Yo te debo a vos una disculpa porque en su momento yo te puse a vos regular una película que yo me di cuenta después que trataba de los desaparecidos... De un montón de cosas políticas”. Es medio pelotudazo, ¿viste? Medio pelotudazo.

Capricho, falta de respeto, posición acomodaticia, soberbia y desidia parecen ser sus constantes. Los ejemplos siguientes componen un cuadro cabal de esta condición de la crítica cinematográfica. Tanto directores como directoras, pero también Marcelo Panozzo y Quintín, lo remarcan.

- Q: Sí, sí, ha perdido credibilidad, se ha hecho homogénea, complaciente y un poco descuidada [...].
- MP: Para mí son tremendos los críticos apolíneos, tienen el ojete cerradito, cerradito.
- MP: Allí donde algunos ven prestigio, yo veo *bullshit*. Son “vendehumo” fuertes. Hay alguno más obvio que otros, obviamente, pero no me interesan. Me parece que hay algo muerto ahí.
- Q: Yo creo que los críticos son un poco perezosos, más que nada.
- Q: [Los críticos] [s]on perezosos porque no hacen un gran esfuerzo en ir más allá de lo que se espera o de entrada se supone de la película. [...] Se quedan con una idea previa y ven si las películas se ajustan o no a las ideas previas que tienen.
- DH6: Porque antes había cinco tipos que definían la suerte de una película. Los críticos son recontraacomodaticios. Son... desde... Lo que le[s] interesa a muchos críticos es poder viajar a festivales. Para poder viajar a festivales son programadores, y les gusta..., les gusta, lo que decíamos, descubrir, ser los primeros

En esta retahíla de señalamientos negativos, solo los directores mencionan a Quintín, fundador de *El amante*. *Cine*:

- DH3: Digo, o sea, supuestamente Quintín es un autor de la crítica y es un autor de un montón de cosas horribles para mí.
DH2: Un rato larguísimo...
DH3: Es el constructor de la falta de respeto hacia todos, hacia el cine, hacia todos [...].

Básicamente, los comentarios impugnan, fundamentalmente, las *actitudes* de ciertos críticos, en cuanto agentes de un circuito de difusión y legitimación. Se sospecha y/o se afirma la ausencia o precariedad de un aparato teórico/crítico/metodológico en ellos, pero esto es marcado de una manera confusa o, al menos, general.

7.8. Categoría 4. Festivales de cine

Los festivales son un coto de caza difícil de asir, sobre todo los festivales de cine independiente. Tanto los GD como las EP manifestaron idas y vueltas al respecto, donde la palabra más cercana a la articulación de festivales de cine, incluidos los independientes, fue “mercado”. A los festivales ligados a la independencia, como el BAFICI, se les achaca aún una preferencia por un discurso despojado en lo que a narrativas fílmicas suponen, en desmedro de los géneros cinematográficos:

- DM3: [...] lo que noto, sí, [es] que estos géneros no son muy apreciado[s] en los festivales, como que todavía los festivales están en esta cosa del minimalismo...

No obstante, aparecen apreciaciones respecto de lo contradictorio de la lógica festivalera, como DH1 señala:

- DH1: Yo creo que los festivales tienen como un elemento pírrico. Justamente ese espacio... Como que el elemento de oposición que tenían los directores, de una estructura más clara de la cual defenderse y politizar su película, siento que los festivales, en ese afán de ser el último refugio del cine, se vuelven un problema.

Empero, prevalece en el imaginario la presencia de los festivales canónicos, que garantizan una posible circulación de las películas, según sostiene DH3:

- DH3: Cannes, yo te diría, es el único festival que funciona. Todos los demás festivales no sirven para nada. Las películas que ganan no se venden. No pasa nada.

Por otra parte, la dificultad para definir de qué son y cómo funcionan los festivales de cine, cuál es el costo de acercarse a ellos y qué implican para la búsqueda estética queda explicitada en DH1:

- DH1: Pero en un momento en donde todo está tan turbio como el mismo río de la Plata, todo tan poco traslúcido... ¿Qué es el cine? –mirá a dónde llego–; no lo sé, pero siento que muchos festivales, en su afán de ser el último refugio, son el último veneno.

Aun así, los festivales legitiman, tienen una presencia fuerte dentro del imaginario y funcionan, en definitiva, como un mercado paralelo. Así aparece registrado en los siguientes apartados.

Subcategoría 4.1. Películas y autores para festivales

Además de ser un nicho de legitimación, los festivales de cine son una pasarela idónea para la visibilidad de películas, autores y estrellas. En este aspecto, se observan señalamientos sobre las películas hechas para festivales tanto por parte de Quintín como de los directores, por ejemplo:

- DH3: Y creo que después está el otro mercado que sigue estando, un montón de películas para vender afuera, para vender a festivales, para vender a Europa, que también funcionan, que después no terminan de tener auge acá [...].
- DH6: Y después están las pensadas para festivales, y todos nos corremos muchos y cada vez me convengo más [de] que son pensadas

para festivales porque podemos pensar cómo corta, cómo hacer el afiche, cuando algo es tan grande sacás una conclusión [...]. Que dan premio, que también existen porque tienen ese mercado.

- Q: Hay muy pocas películas que están pensadas para llevar público. Sirven para tener éxito en festivales.

Este condicionamiento también atraviesa la gestación de las películas por parte de sus directores y/o directoras, según acota Quintín:

- Q: Creo que la mentalidad de muchos directores están moldeadas por las películas que van a festivales.

Aun así, hay realizadoras que se niegan a ese pase casi obligado de legitimación. Las directoras señalan:

- DM1: Yo sí quiero que vean mis películas. No quiero hacer una película para festivales, quiero hablarle[s] a más personas, las películas que a mí me gustan ver, digamos. Y me siento como en ese caminito. Ojalá que la que viene la vea el doble, y la que viene el doble. No me quiero quedar en la elite para que me digan en el festival: “Qué linda” y ya.

En ese sentido, se toma conciencia de que el paso por los festivales construye un linaje cinematográfico como bastión de pertenencia. Esa casta se escuda bajo el descubrimiento de nuevos talentos, como ya señaló, en este mismo texto y más arriba, Quintín. Y esos nuevos talentos, amparados bajo el rótulo del *autor*, nutren el mercado del festival, según reitera el mismo crítico:

- Q: Un nuevo talento no es necesariamente alguien que tenga talento: esta es la diferencia con lo que por lo menos alguien creía en el talento de esta persona. Ahora es necesario creer en el talento de esta persona porque alimentan esta máquina... La crítica es condescendiente con

respecto a esto: con las películas jóvenes, con las películas del país, con las películas que cumplen ciertos patrones, características, etc. Es bastante complaciente [...].

Asimismo, la crítica es consciente del autor y sus películas como una categoría de mercado, como apunta C1:

- C1: Yo creo, volviendo a lo que decía él de la figura del autor, [...] que se sostiene porque hay un mercado para el cine de autor, y hoy el mercado, y el cine de autor es una categoría de mercado, especialmente para festivales; y, con esta desaparición del cine medio, o tenés grandes tanques o tenés que encontrar entre toda esa masa que hay abajo [...].

De esta manera, el autor es bárbaramente constreñido dentro de la lógica festivalera, como menciona DH2:

- DH2: Entonces, ¿qué es el autor? Es el camino para entrar en el circuito de festivales [...].

En este sentido, todo estriba, para DH6, en que los festivales, en cuanto circuito de legitimación, fagocitan hasta al mismo concepto de *autor*:

- DH6: Y esto que pasó acá, que hablamos más de festivales que de lo que es cine de autor, a mí me pasa también que, digamos, no es que me pasa que me la paso yendo a este tipo de grupos, pero hablando con mis amigos, digamos, es como que se..., el festival evidentemente se impone hoy por encima de la discusión del autor. Eso me parece interesante.

Este proceso donde se amalgaman festivales, autor, talentos, películas, en un magma indiferenciado o de límites imprecisos, se asume como una enfermedad por ahora insalvable, según DH2:

- DH2: [...] los festivales celebran y canonizan, y creo que eso es la dificultad, es una especie de cáncer [...].

Podemos señalar, finalmente, esta homologación de los festivales con el cáncer. Esto trae aparejado pensar al circuito festivalero como una metástasis de la simple posibilidad de visibilización que los directores colocaban en este tipo de eventos. Por otra parte, la mención a la enfermedad permite considerar los incipientes índices de perentoriedad de conllevan estas celebraciones.

Subcategoría 4.2. BAFICI

Indudablemente, el punto más alto de visibilidad de los autores y sus películas, en el espacio nacional, es el BAFICI, el festival de cine independiente más importante de Argentina. En su origen, aspiraba a modificar estratificaciones del mercado del cine, es decir, abrir brechas en lo referido a producción, distribución y exhibición de películas. Así lo reseña su creador, Ricardo Manetti:

- RM: Yo lo que tenía absolutamente en claro era que había un nuevo tipo de producto. Yo había estado en Sundance anteriormente; es más, había estado en el festival de Sundance sin pensar que íbamos a hacer un festival de cine independiente aquí. Para mí fue muy llamativo lo que empezaba a ocurrir con el tema no solamente de la producción, sino de la exhibición y distribución de películas: de qué manera había una cantidad de nuevos consumidores que empezaban a acercarse a este tipo de producto; y que lo que había que establecer era una nueva lógica en el campo de la distribución: entendía que había nuevos exhibidores, nuevos canales de exhibición y nuevas producciones, y había que articularlo con el sistema de distribución. El primer BAFICI también apuntó a eso, a ver cómo buscábamos que [en] muchas de las películas que se exhibieron en el BAFICI se interesaran distribuidores para poder

comprarlas y exhibirlas. Hubo claramente, eso sí, una intención de modificar algunas intenciones en el mercado.

Manetti describe un nuevo mapa de situación que, observado en el festival de Sundance, le da la pista para armar un modelo propio, acorde con las necesidades de la nueva camada de directores de cine argentinos. Así lo relata:

- RM: Empezaron a emerger una cantidad de referentes en el cine argentino que necesitaban tener un nuevo lugar de exposición, y de exposición también pensando en el término de mercado; el BAFICI fue pensado desde ese lugar, un lugar donde poder mostrar esas producciones de estudiantes, graduados recientes de la FUC, que mostraban esas producciones, pero instalarlo además en un mercado internacional.

Aparece aquí, entonces, la primera mención a la relación entre el BAFICI y la Universidad del Cine –la FUC– como una usina de materiales audiovisuales destinada a nutrir el evento. Continúa Manetti:

- RM: El BAFICI era un espacio de lanzamiento sin ninguna duda de películas de la FUC y también de otras películas, pero mayoritariamente de películas de la FUC.

Esta mención es justificada, por el mismo Manetti, en virtud de un rasgo específico que parece homologar a los nuevos cineastas, esto es, la preparación académica:

- RM: Yo creo que determina un tipo de cine, por lo menos en esos primeros años del BAFICI, y que tiene que ver fundamentalmente con la aparición de un nuevo tipo de cineasta que estaba muy ligado a los contenidos académicos.

Esta característica (que también se señala más adelante, en este análisis) es la que funde en una indisoluble unidad la relación entre los contenidos y la producción de películas; se extiende Manetti:

- RM: La gente de la Universidad del Cine tenía la capacidad de producción y además tenían los saberes que daban en Filosofía y Letras.

A diferencia de estos años iniciales, para Quintín, la impronta inicial del BAFICI se transforma con el tiempo en una maquinaria consciente de su intervención en el medio cinematográfico:

- Q: Cuando el BAFICI nace, un poco bajo la influencia de Sundance, [en el] 99, crea una competencia de primeras y segundas películas: un festival orientado a los nuevos talentos; entonces hay una máquina que va generando nuevos talentos todos los años y va descartando esa producción necesaria anual para cimentar el mundo de los festivales.

La fabricación de nuevos talentos es narrada, así, como una lógica del mercado interno del festival, situación que trae aparejado, con el tiempo y para este mismo crítico, un aplastamiento del índice de renovación y originalidad del festival, a la vez que una falta de criterio de programación. El mismo Quintín explica:

- Q: El BAFICI, por otro lado, entró en una cosa más macrista, más de la cultura..., donde no se distinga mucho; no digo *macrista* en el sentido peyorativo, pero digo que no se distingue mucho lo bueno de lo malo. Achar: emparejar la pasta; yo fui jurado este año en el BAFICI y casi me muero. Vos veías que había un *biopic* de Nick Cave construido con presupuesto enorme y la típica película de televisión, un documental

ecuatoriano sobre un chico retardado, documental de ONG, había..., qué sé yo [...].

En este comentario se cuece, además, una valoración de corte ideológico respecto de las políticas públicas que sustentan al festival para el año 2014, en que se realiza esta EP, durante el gobierno de la ciudad de Buenos Aires a cargo de Mauricio Macri. Este apunte es preciso porque subraya la falta de interés de dicho gobierno hacia el área de cultura.

Para las directoras de cine, en cambio, el BAFICI construye un gueto, fuera del cual quedan muchas producciones:

- DM2: [...] Yo me acuerdo [de que] cuando estrenamos *Hermanas* tuve que ir al BAFICI a llorar, a pedirle a mi amigo Fernando Peña (que era mi compañero de la escuela, con Julia Solomonoff; éramos alumnos de la ENERC cuando éramos dieciséis personas), tuve que ir a pedirle por Dios que la programara porque íbamos a estrenar y necesitábamos tener algún tipo de cosa. ¡Era pedirle por favor! ¿Y por qué estaba mal? Estaba mal porque estaba Buena Vista, porque se distribuía de una manera importante, porque había una coproducción... Pero digo: “Hola, loco: nadie le dijo nada a Julia de lo que tenía que hacer, porque ella siempre hizo lo que quiso”. Yo decía: “Me están castigando por hacer mi trabajo bien, que es encontrar un nicho, ponerla ahí, hacerla más visible...”.
- DM3: Y yo no sé si se la habían agarrado ya con Julia, pero cuando estrenó *El último verano de la Boyita* me acuerdo perfectamente [de] haber leído la crítica en *La Nación* que decía: “No es un película del corte de BAFICI”.

El ejemplo trae dos cuestiones concatenadas, unidas, paradójicamente, al nombre de la directora argentina Julia Solomonoff. El comentario de DM2 remite a que, bajo la dirección de Fernando Peña, el BAFICI no quiso colocar

en competencia a ninguna película argentina de cuya independencia fuera posible sospechar (de ahí la renuencia a programar el film producido por DM2 *Hermanas*, de 2005). Por otro lado, en 2009, la crítica periodística al otro largometraje de la misma directora (según relata DM3) da cuenta de que ya existe una especie de categoría o formato respecto de lo que debe ser una película para el BAFICI.

Estos dos asuntos, así planteados en el GD, permiten entrever las confusiones en torno a lo independiente en el cine argentino, donde las condiciones de producción, distribución y exhibición de un film entran en tensión con los contenidos temáticos o las postulaciones estéticas de las películas; tensión generada por los operadores de opinión. En estos casos son tanto el BAFICI como la crítica periodística.

Subcategoría 4.3. Los festivales (y el BAFICI) como circuito de producción y exhibición

¿Es el BAFICI un circuito de visibilidad y, por ende, de vehiculización y mercado de productos audiovisuales del mismo modo que los festivales “tradicionales”, como Cannes o Berlín? La conciencia de que el BAFICI fue gestado como un circuito alternativo de distribución y exhibición es expresada por su creador, Ricardo Manetti:

- RM: El BAFICI por eso apuntó también, desde un principio, a esa noción de hacer participar a los distribuidores con una presencia importante; también, de involucrar también a las cadenas de exhibición, por eso el caso de Hoyts como la presencia de los exhibidores comprometiéndose; había una nueva forma de exhibir que tenía que ver con los cine-*shoppings* que empezaban a plantearse; pensemos que cuando se empezó el BAFICI solo existía el *Cinemark*, y esto coincide con la llegada de los Village y Hoyts, que en ese momento estaban asociados

para instalarse como un espacio distinto para, eh..., que iban a necesitar contenidos también.

De hecho, para las tres primeras ediciones del BAFICI, empero, se tuvieron en cuenta los diversos baremos que promueven la producción de películas en el contexto latinoamericano frente a la presencia de Hollywood, tal como comenta Manetti:

- RM: Por eso también en el primer BAFICI, en el segundo y en el tercero, se hizo “Los que no somos Hollywood”; esto era un tema también, aquellos que no éramos Hollywood. Esta convergencia entre lo latino, la mirada del artista autor europeo, las formas de producción por motivos económicos que generaban nuevos... (y además los motivos económicos son los motivos ideológicos); y, por otro lado, también esta idea del ingreso a los mercados.

Esta diferencia entre los primeros años del BAFICI frente a las últimas ediciones se percibe en las afirmaciones de Quintín:

- Q: Argentina tiene una tradición que no incluía las salas de arte: las salas de arte de grandes directores se estrenaban en salas comerciales como cualquier película, con subtítulos, como todas las demás; eso se terminó y no fue reemplazado por cines de arte y comercial, sino que los festivales ocuparon el lugar de donde se empezó a ver cierto tipo de cine. Y después se empezó a formar un gueto donde ciertas películas se ven en ciertos festivales y empezaron a hacer películas para los festivales: los festivales empezaron a tener plata y empezaron a financiar una entrada, cosa que no pasaba ni siquiera cuando nosotros estuvimos. Los directores no vivían... y los agentes internacionales que son el gran jugador... Se creó un mercado secundario en el cine en estos años, que no es el de Hollywood ni de las películas europeas sino el de las películas que circulan en festivales, que tiene su lógica, su

economía, su empresa... Los vendedores internacionales son los jugadores más importantes del mercado y han creado un mercado paralelo en el cual, bueno, la proliferación de festivales hace recaudar para que vivan los productores, que viva un montón de gente, y hace que los directores, muchos directores, se orienten a ese mercado secundario en la Argentina, que puede tener una relación con el mercado secundario o no. Entonces hay un tipo de cine que se orienta, un gueto que se orienta..., y esta es otra partición en el mundo del cine: las películas de festivales se refinancian de la misma manera que las películas de Hollywood y que las películas del INCAA, el guión pasa a ser la parte del proyecto más importante hasta en documentales, digamos, y entonces en ese sentido se ha hecho más homogénea la pasta de películas construidas todas muy parecidas por su construcción, etc.

Si bien el crítico se refiere a los festivales en general, el inicio de su razonamiento ubica el problema en la Argentina. A lo largo de la EP, Quintín alterna “festivales” y “BAFICI” de modo aleatorio. Se trata de un discurso encadenado que busca definir lo que él denomina “la pasta”, esto es, una homogeneidad de mercado que sobrepasa toda búsqueda estética.

Este aspecto difiere ostensiblemente de los orígenes del BAFICI, de acuerdo con el decir de Manetti:

- RM: ... lo que ocurría por lo menos en los primeros BAFICI, de dar cabida a un tipo de producción que dentro del sistema *mainstream* no lo tenía y por eso yo entendía que ese tipo de producto, por lo menos en la base ideológica del BAFICI, estaba permanentemente [en] encontrar aquello que había que encontrar; que había que mostrarlo y una vez que eso ya formaba parte, que uno había construido eso del mercado que también era poner en..., eh..., en funcionamiento marcas nuevas.

Entre las palabras de Manetti y las de Quintín se abarca un abanico de casi quince años de desarrollo del festival, lo que permite ver de qué modo se construye una marca y se la pone en juego dentro de un mercado. Marcelo Panozzo, director artístico del evento entre 2013 y 2015, posee una visión dura respecto de la actualidad de estos procesos:

- MP: Me parece que la circulación de las películas, qué pasa con las películas una vez que se termina[n], está degradando mucho la independencia..., la independencia de fondos y de programadores y de criterios y está ahora dando la independencia de visión. Me parece que se filma muchísimo...; no... muchísimo, pero se filma para agradar bastante a determinados prescriptores de lo que está bien y de lo que está mal en el cine arte o *indie* o como lo quieras llamar.
- MP: Lo más grave de todo es que me parece que una película terminada no tiene garantizada su circulación en absoluto, ese me parece el problema principal. Entonces entra ahí la desesperación por que la película circule y a veces me parece que la garantía de circulación tiene que ver con agachadas que vos las ves en las películas, que ves películas que no entendés, de las que yo salgo corriendo, pero muy atadas a unos cánones festivaleros, a una cosa exotista de los dueños del dinero y su visión sobre lo que tiene que ser el cine desde ese lugar del mundo.

Para Panozzo, el dinero atraviesa al festival de manera impúdica pero certera. Incluso él, como director del evento, no deja de reconocer que el mismo financiamiento del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, a través del Fondo Metropolitano, es un modo más de condicionamiento, aunque no explique en qué consiste este:

- MP: Mmm..., bueno, sí, pero qué sé yo. Nosotros ahí tenemos... Tampoco podría yo declarar mi inocencia absoluta porque nosotros

tenemos en BAFICI el Fondo Metropolitano, eh...; y si bien el proceso de selección de los proyectos en el Fondo yo creo que es como bastante desmelenado y muy basado como en el *free will*, nosotros, qué sé yo, de los programadores vemos todos los proyectos y discutimos qué películas nos parecen más interesantes independientemente... dejando un montón de parámetros de lado.

La respuesta es esquivada, por cuanto confronta la falta de inocencia con la aparente “libertad” con la que operan los programadores.

7.9. Categoría 5. Escuelas de cine

Subcategoría 5.1. Tipos de escuelas de cine

En los registros que hemos hecho, las escuelas de cine se ven poco comparables entre sí; y todas y cada una “forman” de manera tal a sus egresados que, luego, las obras de estos presentan marcas reconocibles. Marcas que pueden ser decisivas en el *who’s who* en el ámbito profesional del cine. Las menciones a otras escuelas que no sean la Universidad del Cine son escasas, casi nulas... Es la entrevistadora quien debe recordarlas, y apenas aparecen señaladas por Marcelo Panozzo en alguna ocasión y en referencia a la proporción de películas presentadas al BAFICI por la FUC y por otras escuelas. Basta señalar un fragmento de esta entrevista:

- MV: Proporcionalmente, esto es curiosidad cuantitativa, no tiene que ver con la calidad de las películas, de las escuelas de cine: puede ser la FUC, puede ser el CIC, puede ser Imagen y Sonido de la UBA...
- MP: No, Imagen y Sonido de la UBA, hay alguna de este año que era de Imagen y Sonido. Y este año hubo dos cortos del IUNA, divinos los dos.
- MV: ¿Proporcionalmente?
- MP: No, me parece... Por ejemplo, donde más veo yo, es cortos, donde por supuesto hay más de la FUC que del resto. Pero lo que pasa es que

la FUC es gigante. Por ahí hay quince, que es un montón, pero ves aparecer la placa de la FUC quince veces. Pero ves un total de quince sobre quinientos, solo que en las otras están muy dispersos porque son arrestos individuales, pero ya te digo: este año estuvo IUNA, Imagen y Sonido...

El Centro de Investigación Cinematográfica (CIC), que no es universidad sino instituto terciario, es mencionado por la entrevistadora. La segunda mención es a una carrera específica dentro del ámbito de la Universidad de Buenos Aires, la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, según señala Panozzo. Lo mismo sucede con el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte; hoy UNA, Universidad Nacional de las Artes). Es notable, en todo caso, la carencia de menciones a otras instituciones educativas, sean terciarias o universitarias, donde se estudie cine. Desde ya, todas las instituciones mencionadas se encuentran dentro del ámbito de la ciudad de Buenos Aires, negándose la presencia del resto del país. A pesar de esto, no deja de notarse la función general de las escuelas de cine en relación con la nueva producción cinematográfica argentina, de acuerdo con lo explicitado por las directoras:

- MV: ¿Las escuelas de cine han marcado una manera de hacer cine, entonces?

DM2: Yo diría que sí.

DM1: Sí.

DM3: Yo creo que sí.

DM1: Muy europeizante.

DM3: En cada momento han marcado. En cada momento. Porque también ese cine minimalista viene de las escuelas.

Podemos colegir que la ausencia de reflexión respecto de la pléyade de escuelas que existe en el país puede leerse además como un síntoma de la captación de mercado real y simbólico hegemónica por la Universidad del Cine, como señalamos más adelante en este análisis.

Subcategoría 5.2. Formación en las escuelas de cine

Tanto en los GD como en las EP, los diferentes modos de formar a las nuevas generaciones de directores y directoras cinematográficos no aparecen determinados de manera clara. Quintín opina:

- Q: [...] las películas de la FUC han logrado eso, una cierta manera de filmar. Hay una manera de filmar muy... También la ENERC tenía una manera de filmar muy obsoleta: los planos del ENERC vienen con contenido social en cada plano y eso está muy ligado a la publicidad. La FUC liberó un poco al cine argentino de eso: planos que no se sabía muy bien para qué estaban pero más bien que son bonitos. La idea de embellecer y, por otro lado, de significar, creo que son las dos maneras de adherir a un criterio de escuela. El ENERC es de la escuela soviética: cada plano es por una cosa, este plano es porque..., el cenicero es porque la imagen de no sé qué; cada plano tiene un sentido, un significado.

Quintín es el único que menciona a la ENERC y lo hace en contraposición a la Universidad del Cine, en casi todos los GD y EP denominada simplemente *la FUC*. Su apreciación es ambigua y poco precisa, aunque estéticamente ligada a los cánones de la modernidad. Frente a otros modelos, la FUC “libera” a los planos, aunque no se ahonde en qué signifique esto.

Por otra parte, lo que de reflexión teórica y crítica poseen los estudios sobre cine aparece sesgado específicamente en referencia a la Universidad del Cine, sobre todo porque su proyecto académico de base abrevia de los contenidos estéticos, filosóficos y lingüísticos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ricardo Manetti señala al respecto:

- RM: Creo que el cruce de la idea de la modernidad fílmica, la idea de revisar los planteos para pensar las historias del cine, no tanto en una

historia del cine mudo y cine sonoro, sino la idea de la construcción de modelos de narraciones narrativas industriales clásicas y la idea de modernidades y conceptos de autoría, obliga a rever también los contenidos no solamente en el marco de pensar un campo de las teorías como en la Facultad de Filosofía y Letras, la carrera de Artes, sino también son los marcos donde se van a formar muchos de los estudiantes que surgen inicialmente en el espacio de la Universidad del Cine.

Para el mismo gestor cultural y docente universitario, la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras es vista como un modelo de trabajo que se capitalizó en las arcas de la Universidad del Cine:

- RM: Creo que por eso la Facultad de Filosofía y Letras construyó un modelo de trabajo que era luego tomado, esos programas, esa bibliografía que a uno lo obligaba a ir buscando otra nueva bibliografía, también fue cuantiosa la cantidad de material a nivel teoría e historias del cine que se generaba en la década del ochenta y en los noventa fue una continuidad de esto.

Con este bagaje teórico, la diferencia entre la FUC y todas las demás escuelas es que la FUC *forma para* algo, algo que es el hecho, la práctica de filmar. Y, luego, de *filmar para*: para *ser parte de* o *intervenir en* un universo, un circuito, una pléyade, una elite, una *jeunesse dorée*. En este sentido, la FUC le da un sentido (“real”, “profesional”) a la formación académica (que no logra la Universidad de Buenos Aires o la ENERC), porque el viejo saber escolástico de la “alta cultura” y de la “teoría” (estética, análisis, historia, crítica, hermenéutica, etc.) estaría *en función* de “enriquecer” y hasta “fundamentar” la práctica de filmar.

Para Quintín, el espacio formativo en las escuelas de cine puede verse como una maquinización de un saber, en detrimento de la búsqueda o indagación de una estética personal:

- Q: Los directores pasan por escuelas y en el consenso de la escuela adquieren una idea de lo que es el cine bien hecho, y están más orientados a la técnica y la eficacia que a la estética, que a tener una poética personal.

Aún más: el paso por escuelas como la FUC implica una lógica corporativista que deja entrever una estrategia de mercado que subsume a la misma enseñanza de cine, según él mismo acota:

- Q: Como hay mucha gente que ya salió de la FUC y mucha gente que enseña, para alguien de la FUC le da como esa cuestión corporativa..., digamos [...].

Para Quintín, además, existe una apreciación de que la FUC permite que sus directores posean una producción de corte más orgánico que otras instituciones:

- Q: Creo que el cine más de la FUC es un cine más identificado estéticamente con todas las películas que produjo el cineasta. Con ese estilo de producción, y esa forma autoral libre de los discípulos de Llinás...

Entonces, la FUC y su peso insoslayable dejan a las demás escuelas en el terreno de lo azaroso, lo incierto, lo *voluntario* y hasta lo ideológico.

Subcategoría 5.3. La Universidad del Cine (FUC) y Manuel Antín

La fuerte presencia de la Universidad del Cine –familiarmente, *la FUC*– es indudable entre los GD y las EP. Ricardo Manetti sintetiza las bases de este proyecto universitario:

- RM: Yo creo que determina un tipo de cine, por lo menos en esos primeros años del BAFICI, y que tiene que ver fundamentalmente con la aparición de un nuevo tipo de cineasta que estaba muy ligado a los contenidos académicos. Me parece que lo que ocurre en la década de los noventa con la aparición de los ámbitos de formación universitaria y terciaria, sobre todo de los ámbitos de formación universitarios, con determinada currícula que se arma, y en donde, [en] buena medida, creo que el modelo de esas currículas mayoritariamente, para lo que hace a la Universidad del Cine y, desde ya, a la Facultad de Filosofía y Letras, es el modelo de Artes...

Y más adelante, el mismo Manetti la coloca en el podio de los estudios prestigiados sobre cine:

- RM: La gente de la Universidad del Cine tenía la capacidad de producción y además tenían los saberes que daban en Filosofía y Letras.

Utilizamos el testimonio de Manetti por lo preciso. Cabe destacar que el 80% de los participantes de los GD pertenecen a esta institución. En ese sentido y a pesar de las críticas que puedan hacerle ellos mismos, esta institución es la que domina el panorama contemporáneo de formación sobre cine en el país. De los comentarios específicos de Manetti se desprende casi una cuasi mitología de la FUC:

- 1) mejora la carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) porque forma en la “práctica”;
- 2) facilita y optimiza la labor del egresado (no solo por haberse formado allí), porque lo *avala* para transitar un camino –moldeado por la misma FUC– de reconocimiento y de visibilidad.

Esa elite supera a otros modelos más vetustos, a la vez que es la cantera del nuevo cine argentino.

Sobre la importancia de la Universidad del Cine, Quintín señala:

- Q: [...] las películas de la FUC han logrado eso, una cierta manera de filmar.

Podemos leer en esa evaluación –no exenta de cierta valoración positiva– la fusión entre las condiciones fácticas del quehacer fílmico y la solidez de un aparato de formación anclado en los presupuestos universitarios. En otras palabras, se legitima un mercado de producción bajo el ala de la aparente inocuidad universitaria. Lo que genera, en el campo intelectual, una *pregnancia fortísima*, como señala Marcelo Panozzo:

- MP: [...] esta especie de fantasma de FUC-dependencia [...].

Sobre todo a la hora de que las películas producidas o auspiciadas por la FUC entren en el circuito de festivales, con especial atención al BAFICI. Este es un dato importante, dado que la ligazón entre la FUC, el BAFICI y el nuevo cine argentino es un hecho que se pretende desandar en este trabajo. Vuelve a señalar Manetti esta cuestión:

- RM: Hay un aparato Filo[sofía y Letras] que construye parte de la base de la problematización académica sobre el cual se arma y se institucionaliza la FUC y eso es luego reciclado por el BAFICI.

En este juego, Manuel Antín es construido como una marca reconocible dentro del espectro del cine argentino de las últimas décadas, sea por su lugar como director de cine, sea por el propio como fundador de la Universidad del Cine. Sobre esto afirma sucinta pero categóricamente Manetti:

- RM: [...] la Universidad del Cine también tiene una marca muy fuerte, que es la marca Manuel Antín.

Esta marca reconocible posee también rasgos negativos, que pueden leerse como una altiva necesidad de recortarse en relación con una estética determinada y son una concepción particular tanto de las películas como de los espectadores, según señalan las directoras.

- DM1: En una charla con Antín en los cines Hoyts se hablaba de cómo llevar a los jóvenes al cine. Entonces pensábamos cómo considerábamos al público... Dijo: “Yo aborrezco al público”. Y ese ha sido el director de la escuela más importante que ha formado a los cineastas argentinos. Esta cosa de “No me importa si es un solo espectador pero le llega la película”. Todavía ese discurso.
DM3: Una frase de Antín es: “Si una película mía le gusta mucho al público, empiezo a dudar de mí”.

Para Nicolás Prividera, la función simbólica que cumple Antín y su proyecto educativo, esto es, la línea que une producción personal y diseminación en el campo cultural a través de la Universidad del Cine, es clara:

- NP: [...] no puede ser casual que nadie trabaje de qué modo la Fundación o Universidad del Cine –que es la fábrica de nuevo cine argentino– fue creada por un director de la generación del sesenta, con su propia trayectoria, que uno puede analizar. Uno puede analizar el

cine de Antín, como vos misma citabas recién, como que terminó en la FUC como última generación.

En síntesis, Antín se convierte en metonimia de su propio emprendimiento personal, la Universidad del Cine, como usina que nutre tanto al nuevo cine argentino como a los festivales de cine.

**PARTE III: UNA NUEVA MIRADA
SOBRE LA AUTORÍA Y LOS
GÉNEROS CINEMATOGRAFÍCOS**

Capítulo 8. El autor como género cinematográfico

Hay espíritus que enturbian sus aguas para hacerlas parecer profundas.

Friedrich Nietzsche

8.1. Introducción

En este capítulo pensamos de qué modo el autor es construido como un género cinematográfico durante la década de 1990 y de qué modo este constructo condiciona el devenir de la cinematografía argentina hasta el tiempo presente. Para ello, hemos reconocido asimismo, en las páginas anteriores, la importancia de la crítica de cine especializada, la Universidad del Cine y el BAFICI en la consolidación del cine argentino aparecido en la segunda mitad de dicha década.

Por ende, para llegar al autor como un género cinematográfico, realizamos un recorrido acorde con el planteo de los capítulos anteriores. En primer lugar, establecemos la red de similitudes y diferencias que ligan a Quintín y la revista *El amante. Cine* con el consolidado y hegemónico modelo de *Cahiers du cinéma* y su mentor, André Bazin. En segundo término, exponemos el enlace de la crítica tanto con la Universidad del Cine como con el BAFICI en la formación de este nuevo género cinematográfico. En tercer lugar, retomamos el género desde los señalamientos elaborados por Rick Altman para pensarlos en relación con la cinematografía que nos atañe y así establecer por qué el autor puede ser leído como un género cinematográfico.

8.2. ***Espejo para cuando me pruebe el smoking***¹⁶⁴. Las relaciones entre el modelo francés y el modelo argentino

¿Qué elementos en común poseen, a pesar del tiempo y la distancia, dos proyectos como el de *Cahiers du cinéma* y *El amante. Cine*? La revista

¹⁶⁴ *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (2005, Alejandro Fernández Mouján).

francesa es un emprendimiento que, como hemos señalado anteriormente, surge de la voluntad y la decisión de André Bazin. Personalizamos en Bazin por cuanto él es la cifra de una concepción de escritura para cine que tiene no solo la intención de renovar la crítica cinematográfica, sino también la de *construir un* y *construirse como* paradigma. Bazin –y la condensación de significados que quedan aunados a su nombre– instituye un canon, un modelo. Por qué no, una poética de la escritura crítica que, en cuanto poética, debe ceñirse a reglas y patrones determinados. Que la cinefilia está en la base, no hay duda. Pero es una cinefilia retomada y reconfigurada a partir de los intereses de Bazin y, posteriormente, del colectivo cahierista. En este enclave la figura de Bazin es estratégica y fundacional. No solo puede establecer las líneas a través de las cuales pensar las posibilidades del cine “que vendrá”, sino también inscribirlo y reflexionarlo a partir de la propia tradición cinematográfica. Podemos, en este sentido, retomar la *flânerie*, como un recorrido no marcado por condicionamiento alguno, para revisar y reformular la historia del cine francés. Bazin es, desde esta inscripción, un sujeto moderno preexistente al cine moderno; y su producto, *Cahiers du cinéma*, el soporte ideal para vehiculizar su ideario. ¿Es posible que una revista de cine argentina retome y se base en este modelo? ¿Existe algún tipo de semejanza o relación entre sus fundadores? De ser así, ¿se adecua el modelo argentino a una renovación estética particular y distintiva que lo caracterice?

Expongámoslo palmariamente: *El amante*. *Cine* es una copia de *Cahiers du cinéma* en el contexto argentino. O, al menos, quiere serlo. ¿Qué significa esto? Lisa y llanamente, ocupar un nicho y construir un modelo. Solo que lo hace desfasado en el tiempo y con las consecuencias que, como veremos, esto acarrea. Pero vayamos por partes. Las dos intenciones mencionadas son objeto de reflexión y sobre ellas ocuparemos parte de estas páginas.

Formalmente, la revista nacida en 1991 busca parecerse al modelo francés en el diseño, básicamente, en la cubierta de la revista. Para los cinéfilos, la portada de los cuadernos franceses es casi un emblema del cine. El número 1 de la publicación argentina juega con dos aspectos compositivos que intentan ligar ambas publicaciones: el tamaño de espacio dedicado al título de la revista y el uso del amarillo y el negro como base cromática. Por encima, el título; debajo y reencuadrado, un fotograma a elección¹⁶⁵.

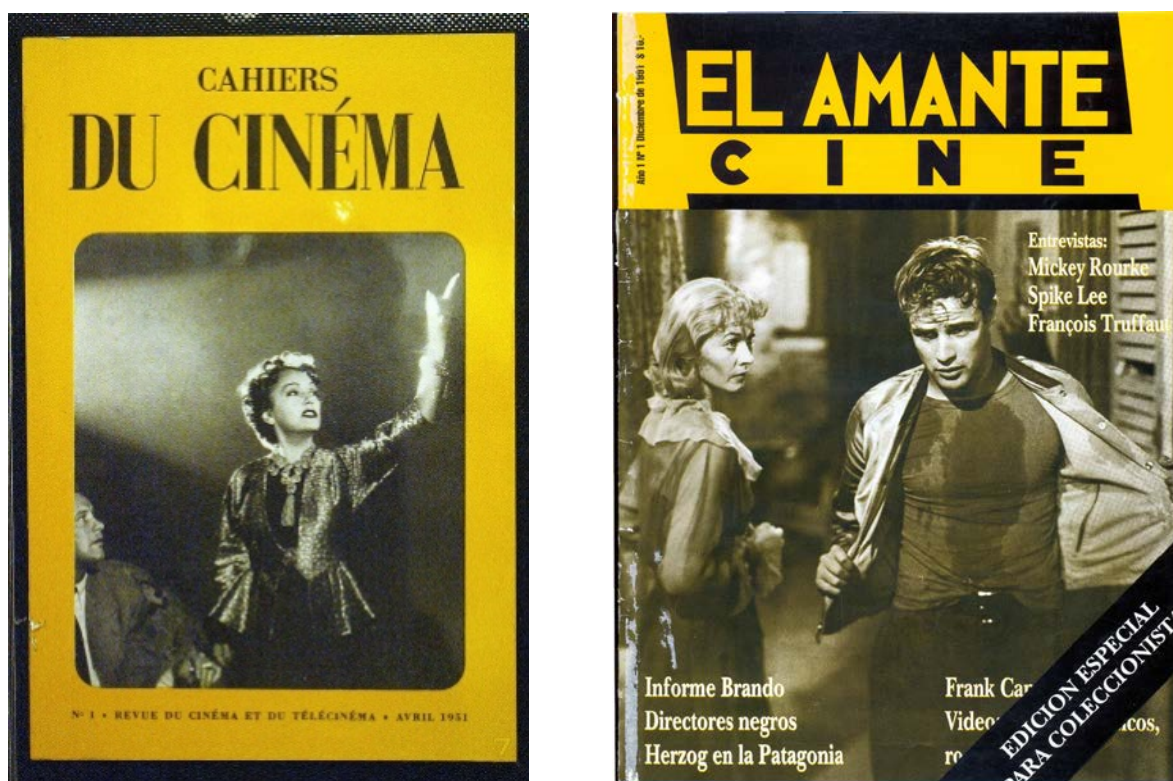


Ilustración nº 4. Tapas de las primeras ediciones de *Cahiers du cinéma* (Francia) y de *El amante. Cine* (Argentina).

¹⁶⁵ Podemos ir incluso más lejos en la comparación. El fotograma de *Sunset Boulevard* (1950, Billy Wilder) elegido para el número 1 de *Cahiers* muestra a Norma Desmond, de pie, en la famosa escena donde se queja respecto del paso el tiempo y del olvido al que es sometida su persona. Dentro del marco que reencuadra el fotograma, hay que examinar al cuaderno que “lee” al film reinscribiéndolo como un hecho notable, para ser remarcado, tenido en cuenta, pensado. En este sentido, el fotograma remite a un pasado, pero dentro de la composición de la portada de *Cahiers* apunta al futuro y la posibilidad de reinterpretación. Otro tanto intenta la estrategia compositiva de *El amante*, esta vez utilizando al personaje de Stanley Kowalski – Marlon Brando en *Un tranvía llamado deseo* (1951, Elia Kazan) –: ¿acaso este amante no parece querer salir del encuadre para encontrarnos, desafiantes, a nosotros, los lectores?

La propuesta argentina funciona por evocación de una tradición visual prestigiosa y reconocida. Desde allí se parapeta *El amante* y construye desde sus comienzos una “historicidad prestada” (recuérdese la mención que hicimos respecto del formato y el color con el que elige salir a la calle la misma *Cahiers*) que se asume como propia y con la que colabora, además, la particular adhesión al modelo cultural francés que está en la base, sobre todo, de la cultura y la educación porteñas¹⁶⁶.

Debemos recordar que este no es un dato menor, dado que, en la historia del cine argentino, la cultura cinéfila –y luego los modos de traslación de la cinefilia a la enseñanza académica dedicada al cine– asume sin problema alguno y como valor principal el golpe de timón que significa la modernidad fílmica francesa durante la década de 1960 y, concomitantemente con esto, la figura de Bazin como mentor y, más adelante, el canon por él establecido. Ya señalamos en el capítulo 4, que independientemente del modelo sobre el que se plantan las revistas de cine surgidas en esa época, terminan asumiendo, mayoritariamente, la tónica de la impronta cahierista.

Pero una revista no es solo puro diseño. Dijimos que Bazin construye un canon, mediado por los *Cahiers*, apegado a un coral de voces de escritura que apoyan la línea editorial general. ¿Puede acaso *El amante* llevar adelante una empresa semejante? Sí, pero si establecemos al menos varias diferencias sustantivas.

El canon que edifica la revista es un simulacro de canon, una intentona de construcción argumentada, pero abortada. Así la hemos caracterizado al definirla como crítica borromeica. También consideramos que esta situación es el resultado, por una parte, del cambio que la revista realiza desde su edición nº 8. El primer envío de la publicación tiene un director, Sergio S. Olguín, y un consejo de redacción integrado por –en este orden– Eduardo Antín (Quintín), Pedro B. Rey, Flavia de la Fuente, Gustavo Noriega y Sergio Olguín. El número

¹⁶⁶ Esto también lo hemos señalado en el capítulo 5.

2 carece de dirección y aparece el consejo de redacción como equipo a cargo de la totalidad de la revista, situación que se mantiene hasta el número 7 inclusive. Al mismo tiempo, comienza la prolífica y variada lista de colaboradores que alternan de número a número (de dos colaboradores para el primer número se pasa a dieciocho en el número 8). El número 1 carece de editorial y los escuetos mensajes hasta el número 7 se limitan contar cuestiones relativas a la cantidad de ejemplares, calidad del papel, formato de la revista y regularidad.

La octava edición, en cambio, posee un triunvirato a la cabeza. Los directores son, a partir de ese momento, Eduardo Antín (Quintín), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega¹⁶⁷. Y es la primera vez que la revista se explaya sobre sí misma.

El Amante es una revista rara. Mientras algunos dicen que no es seria y que no entendemos nada de cine, otros la encuentran demasiado complicada y pretenciosa. Un tercer grupo afirma que ambas afirmaciones son verdaderas [...]. No es una verdad sobre el cine la que hay que transmitir, no es un montón de datos lo que hay que publicar, no es una porción de respetabilidad lo que hay que conseguir. Más bien se trata de decir algo distinto. De cruzar pensamientos apasionados que vayan desde la erudición a la frivolidad y desde la veneración a la grosería. Muchos años de rutina periodística y académica, un largo ejercicio de la inhibición por razones comerciales y curriculares pesan sobre nuestros ojos de lectores irritados: imaginar, acertar, entretener están afuera de esas tradiciones (1992: retirada de tapa).

¹⁶⁷ El número 1, por otra parte, aparecía como una publicación de ediciones *Della Fonte Vecchia*. Del número 2 al número 7, de *Ediciones de los cinco*, colegimos que en referencia a los cinco miembros del consejo de redacción de la revista. En el número 8, en cambio, se explicita que la revista es propiedad de Ediciones Tatanka SA, editorial que, hasta la fecha que atañe a esta investigación, sigue figurando en los créditos de la revista. Cabe señalar que también es la editora responsable de la aparición, en 2002, de *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, cuya edición está a cargo de Horacio Bernades, Sergio Wolf y Diego Lerer, a la sazón miembros de FIPRESCI y, los dos primeros, colaboradores de *El amante*.

Estas palabras son un mapa del posicionamiento de la revista. La ausencia de línea editorial y la miscelánea de estilos y registros son enunciadas por los nuevos directores; pero el planteo no funciona como autocrítica, sino como justificación de la línea editorial donde se definirá la revista. “Decir algo distinto” parece ser la consigna y para ello es importante separarse, sobre todo, de la rutina tanto periodística como académica. Alejarse de la tradición se convierte, en cierta medida, en el vaciamiento de todo registro formativo. Y marcamos, también, como una de las bases de la crítica borromeica, el descreimiento de la formación. Frivolidad y grosería son recuperadas como aspiraciones positivas del ejercicio crítico, a la vez que utilizadas como parte del mismo espectro que engloba a la veneración y a la erudición. Validar la grosería es, creemos, una toma de posición ética que encarna la revista. La pasión por el cine que promueve el texto es abolida por la justificación de la falta de atención y de respeto con que encara la tarea crítica. Además, ser grosero involucra tanto el manejo tosco del objeto sobre el cual se trabaja como, en una tercera acepción del término, la condición de ignorancia o rusticidad. ¿Qué tipo de misión puede proponer una publicación que hace de la brusquedad y la displicencia una bandera para encarar su objeto? La revista hace salvaguarda de la grosería como un elemento activo para el ejercicio crítico, lo que también contribuye, en definitiva, a la pauperización de la propuesta.

8.2.1. *El hombre que hizo el milagro*¹⁶⁸. Quintín, el referente contestatario

El canon malogrado, además, estriba en la unificación de la conducción de la revista en la figura de Quintín. Si bien la dirección es de tres, sobresale este crítico en el imaginario del mundo del cine. Creemos que esto se debe, en primera instancia, a la capacidad histriónica de Quintín, que fagocita –desde su estatura y su contundente corporalidad, pero también desde su gestualidad enorme– lo diminuto del tamaño y la voz de Flavia de la Fuente. Hemos señalado, además, en el apartado metodológico, la simbiosis entre ambos.

¹⁶⁸ *El hombre que hizo el milagro* (1958, Luis Sandrini).

Pero Quintín también se “devora” presencialmente al tercer director, Gustavo Noriega, observado siempre por su sequedad y aspereza. Al mismo tiempo, Noriega es visto como el más agresivo e intolerante de todos los críticos de la revista¹⁶⁹. Quintín se *hace* visible y se erige como referencia principal de la publicación. Para el nacimiento de la revista, apenas tiene cuarenta años, pero aparenta bastante más; surgido “como de la nada”, se abre paso en el espacio de la crítica con la imagen de un hombre maduro que objeta, señala con el dedo y se pelea sin problemas con el medio cinematográfico. Su apariencia patriarcal le da el “tono” de justeza que parece necesitar la nueva escritura.

La cristalización de Quintín más como un símbolo que como un crítico de cine cierra su armado a partir de su nombramiento como director del BAFICI en 2001. Ahí se agranda su figura. Por un lado, parte del club de seguidores de *El amante* celebra con beneplácito el hecho. Otros lo vituperan. En sentido estricto, se le achaca el espíritu corporativo y el hacer del BAFICI un centro de relaciones personales entre críticos a escala nacional e internacional. Quintín dirige el festival hasta 2004, cuando la gestión de la ciudad decide prescindir de sus servicios. No debemos olvidar que el festival pertenece al gobierno porteño y, por ende, es quien decide políticamente la dirección del evento. El arco que va de 1991 a 2004 es el período en que el crítico se yergue como la figura mentora de la palabra especializada sobre cine. Independientemente de los

¹⁶⁹ En nuestro derrotero en la docencia, a lo largo de los años, en el aula, las referencias a la agresividad y malos modos de Noriega fueron y son un lugar común a la hora de pensar la crítica especializada de cine. Acotaciones sobre este crítico comenzaron a aparecer, en forma visible, cuando el soporte digital permitió, en diversos blogs, que los lectores volcaran sus apreciaciones. Esto puede constatar, desde su aparición en abril de 2007, en el blog de cine OtrosCines.com., blog que referenciamos específicamente en el capítulo 9. Por otra parte –y excediendo los límites temporales que enmarcan este trabajo–, Noriega queda como director general de la revista cuando Quintín y Flavia la abandonan. A partir de entonces, se endurece la línea editorial. Los comentarios y apostillas recogidos en blogs como el mencionado o en la práctica del aula consideran más cerrado, más intolerante y poco permeable al núcleo duro de la revista, es decir, su nuevo director, Noriega, y su jefe de redacción, Javier Porta Fouz. Este último, a su vez, es el responsable de la revista desde octubre de 2013, una vez que Noriega deja la publicación. A partir del número 279, en noviembre de 2015, Porta Fouz se toma licencia y deja a cargo de la revista a un triunvirato formado por Leonardo D’Espósito, Nazareno Brega y Maia Debowicz. El primero forma parte de la misma cohorte de redactores que Porta Fouz. Los otros dos son fruto de la escuela de crítica privada que funda la revista. En este sentido, bajo la aparente diversidad tanto generacional como de opiniones –comentario que se subraya periódicamente en la publicación–, la línea editorial de *El amante* se vuelve cada vez más rígida. Aún más: en 2016, Porta Fouz es designado director del BAFICI.

logros o fallos en su gestión en el BAFICI¹⁷⁰, su nombre sintetiza la apretada trenza que une la crítica y los festivales. En otras palabras, un modo “no oficial” de control del medio especializado sobre el séptimo arte.

¿Puede ser Quintín una referencia insoslayable para *El amante*, así como Bazin lo es para los *Cahiers*? En la EP, Quintín señala que lo que debe tener un crítico es una voz propia. Bazin la tiene, por cuanto elabora discursivamente su posición sobre el cine, cómo deben ser sus rasgos y temas, y qué valores estéticos se desprenden de ello. El proceso por el que Quintín produce su “voz” es distinto. Por una parte, el crítico sostiene que su formación es “completamente autodidacta”, y reivindica esta posibilidad y el alejamiento de la teoría. Quintín afirma:

A mí me interesa...; la experiencia de *Cahiers du cinéma* me interesó mucho cuando la descubrí [...]. La crítica fue una cosa..., la que yo practiqué..., digamos, la palabra sería *silvestre*. Que va con la tradición de la crítica, con la historia del cine y con el mundo, pero no con una teoría de por medio. Eso lo evité rigurosamente (EP a Quintín).

En boca de Quintín, la crítica es una práctica que se *ejercita*, no importa el fundamento sobre el cual se cimienta esa práctica. Además, afirma que la tradición crítica y la historia del cine acuerdan con eso. Otra de las aristas complicadas es que considera al trabajo de crítico más libre porque “justamente, la presión profesional y económica sobre los críticos es muy baja, es muy baja: nadie cuida demasiado un trabajo que no hay mucho que cuidar”

¹⁷⁰ Para diciembre de ese mismo año, un artículo del periodista gráfico Pablo Sirvén en el diario *La Nación* explica los motivos de la remoción del crítico: lo acusa de apropiarse del festival “secundado por miembros de la revista *El Amante* [...] tal vez pensando que el festival porteño de cine era una creación propia y vitalicia, cuyas franquicias podía extender de manera inconsulta e ilimitada” (2004: párr. 4). El artículo está escrito con saña deliberada contra el crítico. No obstante, las acusaciones de clientelismo y de captación del mercado de festivales como herramienta de poder son moneda común en contra de Quintín. Estas acusaciones son, en realidad, el síntoma de un problema mucho más complejo: la necesidad de visibilidad exitista como director de un festival de tamaña envergadura, unida a la fricción que significa ser funcionario. El límite entre el espacio privado y el público, la relación con el Estado y, consecuentemente, el manejo de fondos públicos, sistemas de patrocinio, auspicios y sus derivas es lo que, en definitiva, está en juego.

(EP a Quintín). Pareciera que, en boca del crítico, el quehacer de la escritura no es digno de cuidado; y todavía más: no menciona, a lo largo de la EP, ninguna instancia personal de participación en actividades ligadas al cine cuando –de acuerdo con su edad– estas existían¹⁷¹. Quintín señala que su interés por la crítica data de los años ochenta y que la videocasetera es la herramienta que le permite conectarse con el cine del pasado y ver otras cinematografías. Después, en su formación, rescata el interés por *Cahiers*:

Digamos: prensa histórica de un grupo de tipos que no sabía nada, con un tipo que era una especie de patriarca de todo eso, se proponía a refundar (sic) la crítica de la nada y a partir de cierta espontaneidad fuera de la academia [...] dije: “Bueno, con esto...”. Y, con lo que había visto en los ochenta, alquilar películas al videoclub, dijimos: “Bueno, acá empezamos” (EP a Quintín).

En la palabra de Quintín se fragua la intención de espejarse en Bazin. Sin embargo, designar al francés como “una especie de patriarca de todo eso” y a su séquito como “un grupo de tipos que no sabía nada” disminuye el espesor de la escritura crítica y la coloca en un espacio, cuando menos, incierto y pobre. Bohemia sin luces, su explicación le permite al argentino instituirse en adalid de la ignorancia respecto de la escritura sobre cine, amparado en la necesidad de renovación espontánea¹⁷².

Desde su propia enunciación, Quintín da las pautas a través de las cuales ha construido su voz y, todas ellas atentan contra la valía de la escritura, el cuidado con que se organiza el trabajo y la responsabilidad con que se lo encara. Bajo la aparente máscara de libertad y autonomía, el canon que se marca desde la línea editorial de *El amante* y que tiene como figura ejemplar a

¹⁷¹ Ni la curiosidad por publicaciones anteriores (*Tiempo de cine*, por ejemplo) ni la participación en cineclubes (como el Cine Club Núcleo) son siquiera sugeridas.

¹⁷² El juego con la obra de Valle-Inclán es deliberado. En cierta medida, el recorrido de Quintín y sus acólitos puede leerse como una visión deformante ligada al esperpento: así como el personaje de Max Estrella sostiene que los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento, podemos leer la “heroicidad” del modelo baziniano reflejada en la cóncava precariedad de la lectura del ejemplo argentino y, por ende, la trágica condición de la escritura crítica nacional. Esta posibilidad de lectura, claro está, se esboza aquí, pero amerita un desarrollo que excede este trabajo.

Quintín es un canon raído, brutal en su concepción del trabajo sobre las películas e indolente con la escritura como labor tanto intelectual como profesional. La paradoja, entonces, estriba en que aunque la revista y su mentor principal se pretenden libres e iconoclastas respecto de un medio adocenado y estéril, en realidad no existe posibilidad de transgresión alguna: un vocerío caprichoso reemplaza la incisión del cuestionamiento que implica toda transgresión¹⁷³.

Aun así, Quintín es el referente de la crítica especializada y, como tal, se rescatan su figura y su publicación como un modelo de la nueva crítica surgida durante los años noventa¹⁷⁴. En una nota periodística *on-line* que se lamenta sobre la desaparición de *El amante* en formato impreso, Diego Lerer dice respecto del crítico:

Si bien *El amante* siempre tuvo grandes críticos [...], para mí es evidente que hay un antes y un después de Quintín. Si mal no recuerdo, él se fue a fines de 2004, a los 13 años de vida de la revista. Sin intentar polemizar ni desmerecer al resto del plantel crítico, Quintín transformaba a *El amante* en otra cosa. Ni mejor, ni peor: diferente. Como sucede con equipos de fútbol que tienen un jugador convocante, Quintín lo era para *El amante*. El resto podía ser genial (imaginemos un Messi en Barcelona) o mediocre (imaginemos un Messi en la Selección Argentina), pero lo importante, lo que marcaba la diferencia, era su presencia. Sus textos eran imprescindibles, el núcleo de la revista. Uno podía estar de acuerdo con ellos o no, fastidiarse o identificarse, maravillarse o putearlo, pero no había duda [de] que la personalidad de *El amante* estaba fuertemente marcada por su personalidad. [...] Quintín es un polemista impecable, un sofista de alto vuelo, un escritor de la puta madre, a[u]n para analizar cosas de manera completamente distinta a la de uno. [...]. Al irse, esa marca personal que le daba a la revista, desapareció (2012: párr. 5-7).

¹⁷³ Quizás este sea un indicador de la tendencia de la revista, por ejemplo, incluso hasta ahora, a tener muchos colaboradores. Se confunde la cantidad de voces con la pluralidad de voces.

¹⁷⁴ En esta misma tesis hemos referenciado artículos que rescatan a *El amante*.

La cita es larga, pero sintetiza cabalmente el papel que cumple Quintín en el imaginario de la crítica de cine en general y de la especializada en particular.

Lo que abre una interesante paradoja respecto de este último modelo. En Argentina y hasta la fecha, a diferencia de *Cahiers du cinéma*, la nueva crítica de cine argentina y su publicación más mentada, *El amante*, carecen de un referente sólido en el estudio estético y en la práctica de escritura, que posea una formación teórica y crítica propia. En este sentido, desde 1991, lo que prevalece en la base de la formación de la crítica especializada es el amor al cine, solo eso, por encima de la elaboración sopesada de las herramientas del crítico y la incidencia que toda labor hermenéutica tiene sobre su entorno.

A la hora, por ende, de establecer paradigmas, nada más diferente del dandismo baziniano que el personalismo quintiniano, más cercano a la mediocridad y al gregarismo que a la búsqueda de la singularidad y la diferencia en su tiempo presente (De Villena, 1983: 158). Copia basta de *Cahiers*, *El amante* desplaza la impronta baziniana a un remedo chato, pero lato. La estética confrontadora de *El amante* consolida con los años una pretensión de renovación que es, en realidad, una adecuación fuera de término de su pariente galo. La crítica estentórea y emocional, su ausencia de soporte teórico, el infantilismo emocional expositivo también atañe, en definitiva, a la apropiación que este modelo argentino hace de los cuadernos franceses.

Aunque ambos se convierten en referente, Quintín no es Bazin y, en ese aspecto, tampoco puede el argentino ubicarse en una mirada moderna renovadora, si entendemos la modernidad en el enclave de la *flânerie*. La actitud del crítico como conciencia de su inscripción en un “aquí y ahora”, la mirada atenta a las manifestaciones a través de las cuales la ciudad y sus sujetos cambian; en definitiva, la internalización de la historia como soporte y autoconciencia son actitudes que exceden la concepción de *El amante*. El desprecio por la historia del cine argentino anterior a su propia coyuntura de época y la ceguera para pensarlo en una tradición social, cultural y económica vernácula así lo acreditan.

8.3. *Imitaciones peligrosas*¹⁷⁵. La espuria primicia del nuevo cine argentino

La pléyade de críticos que orló las páginas de los incipientes cuadernos franceses también tuvo un importante espacio para la experimentación fílmica – algunos, incluso, antes de comenzar a escribir en la revista– mediante la producción de cortometrajes. Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol, por ejemplo, encauzaron sus inquietudes en el pequeño formato antes de aventurarse con los largometrajes. En Argentina, la nueva crítica no pasó por esas lides; además, el núcleo que la funda no posee tampoco formación en la realización cinematográfica. No obstante, llama la atención que su primer foco de recuperación de la cinematografía argentina sea un grupo de cortometrajes, aquellos que constituyen *Historias breves*. Parte de la reapropiación y copia de la historia cahierista pasa, entonces, por hacer lo mismo que hicieron los padres franceses. Si los críticos franceses pasan de la escritura crítica a la escritura fílmica, la crítica argentina desplaza el acento sobre el hacer fílmico a un trabajo sobre el descubrimiento de nuevos quehaceres fílmicos. No pueden crear películas, pero sí pueden instaurar nuevos directores. En este sentido, también es lógica la celebración de óperas primas que abreen en intereses semejantes al de los galos. Así, los escritos laudatorios sobre *Pizza, birra, faso* o *Mundo grúa* calcan en lo temático y en lo coyuntural la verba elogiosa que caracterizó la aparición de películas como *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) o *Sin aliento/Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959). Si existe una alabanza moderna, se hace imitando un modelo francés de más de cuarenta años.

Desde esta perspectiva es comprensible que la única denominación que le quepa a este cine es la de *nuevo cine argentino*. En sentido estricto –para la historia del cine argentino–, la designación *nuevo cine argentino* corresponde al

¹⁷⁵ *Imitaciones peligrosas* (1949, Julio Rossi).

cine surgido durante la década de 1960. La renovación de las filmografías nacionales, en esa época y a escala mundial, propició el uso de vocablos como *nuevos* o frases como *nueva ola*. Así, la denominación *nueva ola francesa*, por ejemplo, determina una franja específica dentro de la historia del cine y su concomitante renovación estética fílmica. En la jerga popular, los años sesenta son también llamados, en algunos contextos como el argentino, *nuevaoleros*. Entonces, si ya existe en el sistema de codificación de los períodos históricos en el cine la denominación *nuevos cines*, ¿por qué, en el caso argentino, más de treinta años después, reaparece tal apelativo?

Ricardo Manetti¹⁷⁶ referencia al cine surgido a fines de la década de 1990 como *nuevo-nuevo cine argentino* (2002: 20-23), y coloca una duplicación del término *nuevo* para señalar las relaciones similares entre el cine de la década de 1960 y el de los noventa. Sin embargo, el uso más generalizado para aludir al cine que surge a partir de los años noventa es el señalado anteriormente, sin la repetición del vocablo *nuevo*. Lo llamativo es que, en definitiva, ambos cines se superponen, se convierten en homónimos. Para el cine en general o para los estudios sobre cine fuera del país quizás este hecho pase inadvertido. En Argentina esto es diferente. La equiparación nominal de un cine con el otro manifiesta un síntoma superficial y otro profundo. Superficialmente remite a los temas, actitudes y rechazos de una generación con respecto al modelo de cine anterior. Profundamente, funciona como un valor simbólico de legitimidad dentro del campo cultural. Se “es como” los referentes fundadores, lo que produce un reenvío tanto al ámbito universitario –ya señalamos la relación universidad-crítica– como al de la esfera de la cultura en general. Esta sobreimpresión onomástica opera como un verdadero límite entre una tradición cinematográfica de valía (la de la generación del sesenta) frente el resto de la producción local. Estamos hablando de un palimpsesto negado: sobre el cine prestigioso europeo de los años sesenta, el modelo argentino y, sobre este, el vernáculo de los años noventa.

¹⁷⁶ Este investigador, ya lo señalamos, fue el creador del BAFICI. Desde su óptica enfocada en la gestión, también relaciona al nuevo cine con las universidades como sostén del proyecto BAFICI. Véase: Urraca (2011).

La fuerza de esta equiparación es tal que ni la crítica especializada ni los ensayos académicos pueden retener siquiera la posibilidad de duplicar el adjetivo *nuevo* –porque sería reconocer lo viejo de lo nuevo– o generar un nombre distinto. Subyacen en esto un reconocimiento implícito de un cine del pasado considerado valioso y una necesidad de reflotarlo a toda costa. Este es un asunto que permite echar luz sobre la porfía de la crítica especializada en negar la historia del cine argentino y rescatar específicamente al cine moderno de los años sesenta, es decir, a la nueva ola argentina.

8.4. *Siempre fuimos compañeros*¹⁷⁷. Los Antín y la reputación de clase

En esta encrucijada queda, además atrapada una trama “familiar”. El caso argentino es ejemplar. Quintín y su revista, *El amante* pueden afianzar su aserción respecto de la aparición de un nuevo cine porque detrás existe una red simbólica que la soporta. Nos referimos a la Universidad del Cine, semillero de recursos humanos destinados a nutrir la fábrica de autores. Y la malla se teje en el estrecho margen que, desde la orilla de la producción de gente de y para el cine hasta la de la legitimación del producto obtenido –las películas–, posee el mismo apellido, Antín. En 1995, la edición nº 41 de la revista *El amante* realiza una entrevista a Manuel Antín. La nota lleva por título “Un destino inexorable” y es realizada por Marcelo Mosenson “para satisfacción de uno de los directores, justamente el que lleva su mismo apellido” (Mosenson, 1995: 29), según indica el copete. La conversación aborda los mismos dos tópicos que Manuel Antín desgrana a lo largo de sus exposiciones a través de los años: la recuperación de la cinematografía nacional y la amplitud para acoger todo tipo de estéticas, desde y gracias a su gestión en el INCAA; y, en segundo lugar, el proyecto de la Universidad del Cine. Sobre estos puntos ya hemos abundado. Destacamos una fuerte cantidad de menciones del director en relación con el tema que nos interesa, la construcción de una trama donde

¹⁷⁷ *Siempre fuimos compañeros* (1973, Fernando Siro).

parapetar al nuevo cine argentino como un género autorizado y, con él, al autor.

Alguna vez pensé, frente a determinada respuesta de determinado público sobre determinadas películas y determinados directores, incluido mi propio caso: “qué lástima haber nacido acá para estrenar esta película en este país” [...] Recuerdo haber fracasado en el Festival de Cannes con una película bien argentina como es *Don Segundo Sombra*. Los franceses decían que yo había inventado un gaucho. Este gaucho no era el que ellos conocían, el que ellos conocían era Martín Fierro [...]. Yo había creado un mito, un gaucho imaginario [...]. Entonces, me parece que esto es como una maldición que pesa en particular sobre la Argentina, porque no es un país pintoresco como podría serlo Brasil, este es un país bastante europeizado por su gente, por su paisaje urbano. [...] Por eso me da lástima haber nacido en Argentina para practicar ciertas artes; si fuera otra, el fútbol, por ejemplo, sería más aceptable. Pero dedicarse a cosas más sutiles como el mundo del espíritu... [...] La literatura tiene un destinatario un poquito más serio: el lector solitario. Ese mismo lector en el cine se convierte en público cuya edad mental es de diez años, de modo que se le puede estimar mucho menos. [...] No me imagino el cine desde el marketing, no me imagino hacer una película de la cual previamente se ha hecho un estudio de mercado, aunque tal vez se deba hacer porque son productos caros. Pero lo fundamental es que a mí no se me ocurre, tengo una visión un poquito más humanística del cine [...]. Me avergonzaría que alguien me dijera que mi película es un gran producto. Todos los países a excepción de los Estados Unidos tienen una concepción un poquito más espiritual del cine. [Existen dos clases de cine.] Sí, el cine industrial, el cine del público, de entretenimiento [,] y el de la lectura, el de la recepción. En la Argentina hemos realizado el segundo durante los últimos años gracias, seguramente, al surgimiento de valores de una época muy propicia, como fue la llegada de la democracia a la Argentina (Antín entrevistado por Mosenson, 1995: 29-31).

En primer lugar, Antín aprieta dentro del “paisaje urbano” la multiplicidad de geografías y realidades que constituyen la compleja cartografía argentina. Esta unificación borra las diferencias regionales a la vez que retoma y refuerza la

idea del centralismo dominante de la ciudad de Buenos Aires, que subordina y deslíe al resto del país¹⁷⁸. En segundo término, reelabora la vieja dicotomía *cine industrial versus cine de autor*, ahora rebautizados estos: “*cine del público*”, “*de entretenimiento*”, versus “*cine de la recepción*”. El cine de la recepción es, desde y para Manuel Antín, aquel que atañe a otro tipo de lector, más cercano al de la literatura, más afín al mundo sutil del espíritu y cuyo promotor insoslayable es él mismo. A esto se suma la habilidad discursiva de Antín, que ubica esta posibilidad en el marco de la recuperación democrática. Mito, democracia, arte, humanidad, lectura atenta y lector atento son valores que, desgranados desde el decir, se rearmen sobre la misma figura de quien los enumera. En otras palabras, al pronunciarse sobre el cine y sus circunstancias, Antín se funda y se funde en un verosímil autoral de probada valía. Y lo hace dentro del espacio privilegiado de una revista de cine que, en su devenir mensual, se eleva como referente de la crítica especializada.

Es, cuando menos, llamativo que esta nota aparezca en pleno 1995, año importante que queda, dentro de la historia del cine argentino, ligado a la eclosión del nuevo cine argentino. ¿Un destino inexorable, entonces, no es el de la comunión forzosa de los dos modelos propugnados por los dos primos Antín, esto es, Manuel, el director, y Eduardo (alias Quintín), el crítico? ¿Un destino inexorable, insistimos, no es el de la mutua validación, no explícita pero presente, entre un cine del pasado reciente (el de los años sesenta, el de Manuel Antín) y una revista reciente sin pasado (la de Eduardo Antín, alias

¹⁷⁸ Esta situación es histórica dado que remite, en sentido estricto, a la formación de la República Argentina a partir de las guerras civiles que caracterizaron la primera mitad del siglo XIX. El enfrentamiento entre unitarios y federales es la base constitutiva del problema. Los unitarios eran el sector liberal que propugnaba, básicamente, un control del país con base en Buenos Aires, en un sentido casi absolutista. El federalismo, en cambio, propiciaba la unión voluntaria de las provincias, que conservaban su autonomía y solo delegaban en el poder central algunas atribuciones. Este recorrido histórico es complejo y está lleno de matices y vericuetos a lo largo de más de cincuenta años. Lo destacamos porque de él surge, básicamente, la diferencia cultural, social y económica que hasta la fecha dibuja la relación de Buenos Aires con el resto del país. Véase Halperín Donghi, Tulio (1972) *Historia argentina. De la revolución de Independencia a la confederación rosista*, Buenos Aires, Paidós; Goldman, Noemí (dir.) (1998), *Nueva historia argentina. Revolución, república confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana; y Ternavasio, Marcela (2015), *Historia de la Argentina. 1806-1852*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Quintín) pero que lo evoca y convoca a partir del prestigio familiar? Desde esta perspectiva, es entendible que la flojedad constitutiva de la publicación también se vuelva invisible. Por encima de todo, refulge el autor.

Accedemos, en este sentido, a un acto bautismal: Manuel Antín, como oficiante, da lugar al rito de acogida de los nuevos padres de la escritura crítica. Exorcizados los demonios del cine del pasado, del público asociado al infantilismo y del cine de entretenimiento, se renuncia a ellos y se profesa la nueva fe, la autoral. La liturgia de la palabra se yergue plena y unge con el santo crisma de la validación tanto a padres y padrinos (la nueva crítica) como a hijos (en este caso, el nuevo cine argentino). Es importante destacar este acto ritual que se teje a lo largo de la década de 1990 porque tiene como base la edificación de un mito, en un claro sentido barthesiano. Según Barthes, el mito es un modo de significación, una manera particular de organizar la comunicación, y, desde esta perspectiva, no se define por el objeto del mensaje en sí mismo sino por la forma en que se lo profiere (Barthes, 1988: 199-257). Este modo de habla elegido por la historia, según el semiólogo,

Transforma la historia en naturaleza. Entonces se comprende por qué, a los ojos del consumidor de mitos, la intención, la argumentación ad hominem del concepto puede permanecer manifiesta sin que parezca, sin embargo, interesada: la causa que hace proferir el habla mítica es perfectamente explícita, pero de inmediato queda convertida en naturaleza; no es leída como móvil sino como razón (Barthes, 1988: 222-223).

Se entiende, por ende, al mito como un habla excesivamente justificada: el subrayado es el del mismo Barthes y nos permite entender el peso cultural del mecanismo de realimentación entre los Antín o lo que ellos convocan (el prestigio del realizador fílmico; la autoridad de la escritura crítica); esto es, la autoría como mito, como ficción, convertida en naturaleza, en razón de ser del cine y su valía. Así, incluso aquello que *El amante* pregona (su afán antiacadémico, su abjuración de prácticas escriturales elitistas, por ejemplo), en realidad, esconde la construcción a ultranza de la autoría con presupuestos

semejantes a los que Manuel Antín esgrime. Se trata, en última instancia, de un problema que atañe a cómo se produce la economía de prácticas sociales que, a la postre, construye tanto los gustos de una clase como su modo de regular y hegemonizar la cultura (Bourdieu, 2002b).

En este sentido, Quintín se apropia desplazadamente de los atributos del “personaje Manuel Antín”, es decir, del “autor” entendido como el protagonista de una epopeya didáctico-cultural que se inicia en el cine y finaliza en el altar consagrado de la institución universitaria. Desde esta perspectiva, la *performance* antiacadémica quintiniana es, en realidad, un llamamiento velado a ese tipo de reconocimiento. Recordemos que siempre nos referimos a sistemas de discursos, no a personas, y a cómo estos se inscriben en el contexto sociocultural. Desde esta perspectiva, Quintín es a la crítica cinematográfica lo que Antín es a la universidad, esto es, los héroes innegables de la epopeya de la conquista de la escritura, sea la crítica, sea la fílmica.

Por lo señalado, también la figura de Quintín es una versión pauperizada de la imagen baziniana. Si Bazin y sus discípulos pueden construir un objeto (el cine de autor), *El amante*. *Cine* tomará un objeto ya construido con intencionalidad propia (el cine de autor forjado en la generación del sesenta). Esta condición ficcional del autor es la que se gesta en la alambicada torsión entre cine y crítica, y que, además, es venerada por la repetición ritual que establece el triángulo de la crítica, el BAFICI y la Universidad del Cine con el correr de los años.

8.5. *Ellos nos hicieron así*¹⁷⁹. El BAFICI como espacio para la estelarización del autor

La puesta en escena del autor como género tiene, a su vez, un espacio específico de pertenencia, el BAFICI. Primero, desde su misma concepción, dicho enclave se pensó formado por y en relación con la nueva camada de

¹⁷⁹ *Ellos nos hicieron así* (1953, Mario Soffici).

directores, con el fin de facilitarles un circuito de distribución y exhibición de sus películas. Es importante entender, repetimos, que lo que se pergeña como una estrategia de política cultural pública destinada a vehicular las pequeñas producciones independientes nacidas fuera de todo régimen industrial de producción, distribución y exhibición, se convierte en un circuito homólogo al de cualquier cadena comercial. No obstante, el mismo creador del BAFICI, Ricardo Manetti, es claro al reseñar que el festival fue creado como un nicho de mercado y despliega, a lo largo de la EP, la estrategia de quien, desde su hacer, está construyendo marcas: “Para mí, la autoría pasaba a ser, tal vez hoy lo tengo más en claro [...], para mí era una marca. Hay una marca Trapero; hay una marca que yo quería instalar, [...] instalar una idea de marca frente a la idea del artista único, para mí era esa concepción: el producto Trapero, el producto Martel” (EP a Manetti).

También el BAFICI propone su vidriera de atracciones donde el autor es literalmente arrojado a la escena festivalera como estrella. La marca, el nombre, es la garantía de una modalidad; es una firma reconocible. Ya hemos explicado en el capítulo 3 la condición performática del autor. La repetición y continuidad de la *performance* lo convierte así en una estrella de un mercado no evidenciado pero que funciona cabalmente dentro del sistema de producción, distribución y exhibición que cimienta el BAFICI. En su texto señero sobre las estrellas cinematográficas, el sociólogo y filósofo francés Edgar Morin nos recuerda, entre otras cosas, que el *star system* surge como una necesidad económica de incentivar la industria cinematográfica (Morin, 1964: 5-40). Al mismo tiempo, señala las características de mercancía que posee la estrella. Cita las palabras de Carl Laemmle, uno de los fundadores de los estudios Universal y, según el filósofo, el inventor de la estrellas: “La fabricación de las estrellas es primordial en la industria cinematográfica”, para después analizar los modos en que la cinta de montaje manufactura, estandariza, racionaliza, ensambla, “en una palabra: ‘estelariza’. El producto manufacturado soporta las últimas pruebas, se lo revisa, se lo lanza” (Morin, 1964: 160-161). Un procedimiento similar compete a la estelarización del autor. Convocado para

exhibir sus películas, el autor puede convertirse en jurado del próximo BAFICI. Este proceso que se gesta en el BAFICI y pervive hasta la fecha posee un punto de inflexión que incentiva esta práctica.

8.5.1. Un hombre solo no vale nada¹⁸⁰. El BAFICI con Quintín

Si las dos primeras ediciones del BAFICI son un estrato de experimentación y búsqueda de una identidad festivalera, la tercera edición, en 2001, bajo la dirección artística de Quintín, es la que inicia la solidificación final del sistema tripartito *BAFICI - Universidad del Cine – El amante* y de la estelarización del autor como estrella del festival. En la primera edición de 1999, *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, es seleccionada como parte de la competencia oficial de largometrajes. En 2001, Pablo Trapero es elegido como jurado de la competencia oficial de cortometrajes, a la vez que las dos películas argentinas nominadas para participar en la competencia de largometrajes son *Modelo 73*, de Rodrigo Moscoso, y *El descanso*, de Andrés Tambornino, Ulises Rosell y Rodrigo Moreno, justamente todos ellos, egresados de la Universidad del Cine. A partir de este mojón, aumenta la circulación del autor tal y como aparece construido desde la crítica especializada y con la anuencia de la Universidad del Cine, como hemos reseñado en los capítulos anteriores. Esta circulación obliga, permite y refuerza, en cuanto visibilidad dentro del circuito de exhibición de las películas del festival, la condición del autor como estrella indiscutible del BAFICI.

En su análisis de las estrellas como tipos sociales, Richard Dyer realiza una crítica sesuda a la tipología que establece O. E. Klapp:

El trabajo de Klapp presenta problemas. En primer lugar, no explora las fuentes de los tipos sociales, y simplemente los concibe como «representaciones colectivas». [...] Nunca analiza, tampoco, la posibilidad de que el mundo cultural articulado por los tipos sociales pueda significar la hegemonía de un

¹⁸⁰ *Un hombre solo no vale nada* (1949, Mario C. Lugones).

sector de la sociedad por encima del otro. [...] En segundo lugar, también nos podemos preguntar de dónde provienen sus categorías, y cómo ha llegado hasta ellas, ya que no hay ninguna metodología en sus escritos.

De todos modos, a pesar de lo dicho, creo que se puede utilizar la tipología de Klapp como una descripción de los tipos sociales vigentes, siempre y cuando se conceptualice desde el punto de vista ideológico (por ejemplo, describe el sistema de tipos suscrito por los grupos dominantes en la sociedad). Esta tipología, por supuesto, permite modificaciones y adiciones (Dyer, 2001: 70).

Nos interesa, básicamente, el discernimiento de Dyer respecto de la hegemonía como el costado no visible de un proceso de fortalecimiento de sectores dominantes. En este caso, nos referimos específicamente al BAFICI como espacio de cooptación de un voto no declamado respecto del autor. Esta cooptación del BAFICI le otorga, por un lado, la autonomía suficiente, dado que son sus miembros –el autor convertido en estrella, pero también la crítica, que lo sostiene, y la Universidad del Cine, que lo soporta– quienes legitiman la estelarización del autor. “Mi interés particular en el *performace* radica no tanto en lo que es sino en lo que este concepto nos permite *hacer*” (Taylor, 2012: 51) y, en este sentido, el hacer performático del autor circula por los pasillos de los cines, se deja ver en las fiestas festivaleras, acuerda futuros proyectos con diversos agentes de la producción de cine y comparte pantalla (la de visibilidad extrema) con los propios actores de sus películas. Por el otro, anida en este procedimiento el huevo de la serpiente: con los años, la falta de innovación produce una cosificación y una parálisis de la *performance* autoral. O, en otras palabras, la *performance* autoral, esto es, el accionar del autor festivalero, es una estrella cuyo texto estelar se tensiona entre lo que debe actuar y los mundos narrativos que propone en relación con la propia firma que los acredita¹⁸¹.

¹⁸¹ Basta señalar la mescolanza y confusión de los mismos directores y directoras de cine a la hora de relacionar la autoría con los géneros y, sobre todo, el cortocircuito que produce pensarse autor y hacer género.

8.6. *La sagrada familia*¹⁸². La Universidad del Cine y Manuel Antín, o el espectáculo legitimado de la incubadora de estrellas

La cuestión, entonces, es reseñar el verosímil narrativo creado por Manuel Antín y por su última “película”, la Universidad del Cine. A lo largo de esta investigación hemos explicado la capacidad de autonarrarse del viejo director. Como los antiguos aedos, Manuel Antín ha compuesto y compone, cual letanía perenne, la epopeya de su gesta como autor: el de la generación del sesenta, el de la gestión cultural, pero también el de la Universidad del Cine. Creemos que, además de la connivencia con la crítica especializada, responde a dos cuestiones hasta ahora soslayadas dentro de los estudios sobre cine argentino.

Por un lado, el derrame del culto a las artes nobles, a la literatura y, en el campo del cine, a las poéticas denominadas *de arte y ensayo*, pero también la adherencia al modelo cultural francés propio de la capital de la República Argentina son sustratos insoslayables sobre los que se para Antín. Ya lo hemos explicado en el capítulo 5. Si la crítica cinematográfica especializada lo ignora, es por su propia pertenencia al mismo sistema de valores. Todavía más: la formación de la crítica académica también es soporte sustantivo de este modelo. Recordemos que parte de los críticos que escribieron para *El amante*, sobre todo en sus inicios (David Oubiña, Eduardo Russo, Silvia Schwarzböck, Jorge La Ferla, por ejemplo), provienen de las aulas de la universidad; en sentido estricto, son docentes e investigadores dedicados a la labor reflexiva dentro del espacio más legitimado del saber. La encerrona es ineludible y manifiesta la solvencia irreductible de las relaciones entre campo de poder y campo intelectual (Bourdieu, 2002a). Pero al mismo tiempo, si estas voces se alzarán debatiendo, por ejemplo, los mundos audiovisuales que ha elaborado Manuel Antín, cuestionarían, en definitiva, su mismo sistema de creencias y de pertenencia al campo de la cultura. La evidencia del problema estriba, por ende, en el discurso por demás laudatorio sobre el viejo prócer fílmico. No hay

¹⁸² *La sagrada familia* (1988, Pablo César).

espacio, no hay cesura, no existe disenso explícito sobre las películas de Antín¹⁸³.

Consideramos que este fenómeno –que colabora fuertemente a sostener esta trama– se apoya en un segundo hecho, que también hemos mencionado pero cuya radicalidad es notoria. Manuel Antín como aedo cumple una función pedagógica, didáctica, pero también de *difusión* de su propia gesta. La voz permanece porque, además, los posibles contrincantes –también lo hemos mencionado– han muerto; es decir, carecen de voz. Antín capitaliza esta ausencia y se arma así como un Homero del cine, de su quehacer y de su razón de ser. La gracia consiste en que su canto carece de contendientes. No necesita justificarse ni contraargumentar ni someterse a discusión.

Sobre este magma privilegiado es como el director puede cantarse, elaborarse, narrarse, ficcionalizarse. Y, por ende, es modelo por su prosapia fílmica. Hasta la fecha.

En sentido estricto, Antín es un emblema vacío, que puede llenarse con elementos reales e imaginarios. Resuena, evoca, “significa”, lo dice *todo* sin decir *nada*. Su figura paterna se superpone con la de su escuela, y ambas, con el ser y el hacer de una generación de cineastas y de un puñado de obras. La confusión y la superposición son mayores. En el batiburrillo conceptual, se asocia a Manuel Antín como cineasta con las implicaciones de ser el “director de una escuela de cine” que proveyó de cineastas y films al nuevo cine argentino. Se confunden su “trayectoria” (todas ellas en una), su “estilo” (si es que posee rasgos distintivos que lo representen), sus mañas (su ironía, su

¹⁸³ El problema excede esta tesis. En sentido estricto, nos encontramos, podríamos aventurar, ante una versión en clave contemporánea de *El traje nuevo del emperador*, de Hans Christian Andersen. En el trabajo tanto en el aula como en el diálogo con directores y colegas en general, existe el prurito de cuestionar a este director. Es un autor “y punto”. Si su cine no gusta, es otro problema: la reflexión exige, en el consenso generalizado, algo más que el gusto. En este sentido, este problema remite a la relación entre cultura y política, a los costes y consecuencias de la manipulación hegemónica y, también, a los soportes ideológicos de la opinión personal, tal y como los analiza Bourdieu (2002b). Por último, también acotamos que no existen revisiones críticas de la generación del sesenta que comparen o pongan en discusión las narrativas de los directores del período.

floritura verbal), con características del *modelo* de films y cineastas surgidos de la Universidad del Cine. Incluso, se sospecha una *continuidad* de los jóvenes de la década de 1960 con los surgidos a mitad de los años noventa y hasta 2005. Así, la estirpe fílmica del autor se perpetúa y crece. Y extiende, dentro del ámbito académico, las redes de la estelarización.

La Universidad del Cine, la FUC, es ella y su *merchandising* (los directores autores), ella y sus “filiales” (el BAFICI, los espacios sostenidos por la crítica), ella y sus “certezas” (sobre el cine de autor, sobre el autor). Pero, sobre todo, ella y su *franchising* derramado en los circuitos de festivales como el BAFICI, en la promoción de revistas de cine especializadas y/o académicas –como *El amante. Cine* en los años noventa; como *Kilómetro 111* en la actualidad–, el auspicio de películas de ex alumnos convertidos en figuras reconocibles dentro del *star system* autoral. Nos referimos, en última instancia, a una marca que integra o asimila lo real y lo virtual, lo tangible y lo posible, así como, durante el trayecto formativo, logra que la enseñanza/aprendizaje de las asignaturas teóricas “valga la pena”, dado que estas garantizan la pátina cultural necesaria para abrocharse al imaginario antiniano. En este aspecto, el graduado de la FUC es un graduado aventajado, un naciente autor privilegiado, dado que recibe (y paga) la *posibilidad* de integrar una “fraternidad”, comparable con la de los campos universitarios estadounidenses. Esta fraternidad, asimismo, tiene “asegurada” una acción, una intervención, una práctica o una expresión en un recorte validado del sector profesional, es decir, en el microcosmos visible y laureado del circuito de los festivales o de la “generación de nuevos cineastas”.

8.7. *Prisioneros de la tierra*¹⁸⁴. El autor, ese género

“Cuando pensamos o decimos una palabra construimos una realidad. Cuando pensamos o construimos una frase construimos el sentido de la realidad, ordenamos la existencia, la hacemos humana, la hacemos accesible, creamos

¹⁸⁴ *Prisioneros de la tierra* (1939, Mario Soffici).

un orden de relación con ella” (Bértolo, 2008: 155). Decir *autor* es, podríamos aventurar, construir una realidad. Una realidad esquiva y difusa, tal como podemos colegir de las aportaciones recogidas en el análisis del discurso de los GD y de las EP. El arte de crear comunidad alrededor del autor es un emprendimiento mediado por la crítica cinematográfica, el BAFICI y la Universidad del Cine a partir de la década de 1990. En el campo de la cultura, el humus de este proceso son las condiciones políticas y económicas que atraviesa la Argentina. El arco que va del fervor democrático radical al individualismo neoliberal menemista es un período de tiempo lo suficientemente breve y, a la vez, lo sobradamente complejo para permitir el entrelazamiento de estos tres factores que, en el cine argentino, potencian la creación de un nuevo género, el autor. Un género que, además, promueve una marca, el nuevo cine argentino.

En los apartados anteriores ya hemos revisado de qué modo se vinculan las tres instituciones mencionadas más arriba para construir al autor como un imperativo ficcional donde parapetarse. Expliquemos ahora por qué lo consideramos un género y, a la vez, un género desequilibrado.

Dentro de los estudios sobre cine, para Rick Altman el género es una categoría versátil y plausible de recirculación dentro del ámbito cinematográfico, y señala:

El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera:

- El género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- El género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- El género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- El género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público (Altman, 2000: 35).

En el caso que nos concierne, el autor, tomamos los señalamientos de Altman como punto de partida para abocarnos al caso argentino. El autor es y/o funciona, entonces, como *esquema básico, estructura, etiqueta o contrato*.

8.7.1. Palabra por palabra¹⁸⁵. El esquema y la estructura

El autor –o el nuevo cine argentino, si lo llamamos por su firma reconocible– como género está vinculado a la aparición de *Historias breves* (1995, Burman et al.), *Pizza, birra, faso* (1998, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro) y *Mundo grúa* (1999, Pablo Trapero), que suelen considerarse el puntapié inicial del nuevo fenómeno local. *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa* tienen un solo elemento común: el contexto económico desahuciado generado durante los años noventa. Este contexto también aparece registrado en algunos de los cortometrajes de *Historias breves*, pero no en todos. La conciencia respecto de la realidad coyuntural en la que se inscriben estas producciones es, sin duda, una señal, un atisbo de cambio respecto de las producciones del período. Este esquema es la base a partir de la cual, otra vez, la revista *El amante. Cine* arma parte de la estrategia de visibilidad de ciertas películas en desmedro de otras. La edición nº 40 aparece en junio de 1995 y sienta las bases del modelo que –partiendo de la revisión de *Historias breves* y sus directores– se consolidará para fines de los años noventa y que cristalizará con la asonada que significan las películas de Trapero y de la dupla Stagnaro y Caetano.

La tapa de la revista es categórica al respecto.

¹⁸⁵ *Palabra por palabra* (2007, Edgardo Cabeza).



Ilustración nº 5. Tapa de la edición nº 40 de *El amante. Cine* (junio de 1995).

La taxonomía expuesta tajante: lo malo y lo nuevo. Del lado de lo malo, *No te mueras sin decirme a dónde vas*, película de Eliseo Subiela, director que pocos años antes había obtenido reconocimiento en los medios locales por *Hombre mirando al Sudeste* (1987). Del lado de lo nuevo, equiparado por contraposición con lo bueno, *Historias breves*. La estrategia de la tapa es clara, no solo por el subrayado escrito, sino también por la elección de las fotos promocionales de cada una de las películas. Por un lado, Subiela es construido con un doble valor negativo: el esteticismo ligado a la imagen de época, pero y sobre todo porque quien porta el traje antiguo es Mariana Arias, en ese momento, modelo argentina de pasarelas nacionales e internacionales. Por el otro, un plano medio del actor Erasmó Olivera, doblemente enmarcado, por el encuadre que constriñe la foto, pero también por esa suerte de pinceladas blancas que queman la foto, como un cierto acuse de lo real que contrapuntea con la sonrisa del joven. El impacto es doble. Frente al cine anterior a *Historias breves*, queda manifiesto el terreno de lo anquilosado. En este sentido, es revelador el editorial:

Habrán notado una tapa bastante explosiva para nuestros hábitos medidos en la materia. No es una costumbre de la casa destruir una película desde la portada. Pero el estreno del último film de Eliseo Subiela es un acontecimiento un poco escandaloso [...]. El estreno de este megabodrio marca un extremo de descontrol en una cinematografía que, año a año, alcanza toques de autocomplacencia.

Un abismo separa al film de Subiela de la mayoría de los cortometrajes de la muestra *Historias breves*, integrada por los proyectos ganadores del concurso del Instituto de Cine. Estos cortos muestran un alto nivel de competencia técnica, una vocación narrativa, una búsqueda de otros horizontes y sobre todo una comprensión del oficio que en su misma incipiencia contrasta con las taras habituales de muchos directores veteranos. La muestra insinúa que hay un futuro posible para el cine argentino. De la comparación ha surgido no solamente nuestra tapa sino una nota que trata de hacer algunas precisiones sobre nuestra caótica cinematografía. También analizamos la muestra y entrevistamos a los realizadores (*El amante. Cine*, 1995: 1).

Recordemos, como hemos señalado en el capítulo 4, que *El amante* se caracteriza por su estilo agresivo y, muchas veces, basto para con las películas y sus directores. En la aparente excusa por desmarcarse de la destrucción deliberada de una película, Quintín justifica ese mismo hecho. Es por demás jugosa la comparación entre la ausencia de valores o “taras” que achaca al viejo cine y una enumeración precisa (“competencia técnica”, “vocación narrativa”, “búsqueda de otros horizontes”, “comprensión del oficio”) de habilidades de los jóvenes realizadores. Frente a los directores *tarados*, los nuevos con vocación narrativa. La incompreensión del contexto de época sigue siendo una marca que caracteriza a la revista. Y a partir de esta incompreensión se construye el programa de lo que debe producirse ahora.

En “Divisas y dinosaurios”, dentro de ese mismo número, Quintín es el encargado de señalar el camino que el cine argentino debe seguir. Primero, vuelve a la carga sobre el film de Subiela como síntoma del estado de la cinematografía argentina: “Todo el mundo sabe que el film es un mamotreto indigerible desde cualquier óptica” (Quintín, 1995: 20), observa, en una generalización por demás riesgosa. A diferencia, el nuevo cine es otra cosa.

Ahí claramente señala la cuestión etaria disfrazada de hecho furtivo, a la vez que pega el suceso –real y simbólicamente en el texto escrito– a la formación académica, pero con el subrayado de una institución por encima de otras: la Universidad del Cine:

Una nueva generación entra en la escena del cine argentino. En realidad, no se trata propiamente de una generación, ni de un grupo, ni de un movimiento, sino del primer resultado visible de un acontecimiento subterráneo. En 1991 se funda la Universidad del Cine, que con otras escuelas recibe una inscripción inesperada. Se calcula que hay más de 5000 estudiantes de cine en el país, en distintas carreras e instituciones. Sentenciados por el sentido común a recibirse de desocupados, criticados por mucha gente –entre la que nos incluimos– por frívolos e irreflexivos, tienen algo que ofrecer (Quintín, 1995: 20).

¿Qué entiende el crítico por “acontecimiento subterráneo”? ¿Por qué la Universidad del Cine frente a “distintas carreras e instituciones”? A continuación, el texto esgrime que no toda la renovación joven está ligada a la vida en las aulas, aunque da por supuesto que existe comunicación entre todas estas instancias. A partir de ahí, el crítico enumera largamente cuatro características de las renovadas propuestas o, según Altman, la *estructura formal* sobre la que deben edificarse las películas, solo que, en cuanto estructura, es vaga, generalizadora y falta de especificidad (Quintín, 1995: 21):

- 1) Factura técnica, guión, diálogos, puesta en escena, encuadre y movimiento de cámara, todo es halagado a la vez que se subraya un rasgo totalizador para estas producciones, a saber, “esta muestra no cae en dos defectos habituales: puerilidad y falta de rigor”.
- 2) “No sermonean, no hacen discursos, no rompen las pelotas, si me disculpan. La profundidad que puedan o no tener se expresa en la historia y en la puesta en escena y no en el discurso piadoso y reaccionario que fue una de las marcas de fábrica de los dinosaurios”.

- 3) Los cortometrajes de *Historias breves* se abren a la realidad, mientras el cine argentino a lo largo de su historia utilizó un velo para tapar la realidad.
- 4) Los cortometrajes son originales e ingeniosos. Y la originalidad estriba, básicamente, en la ausencia de una tradición cinematográfica.

La promesa del nuevo modelo –porque de eso se trata, de *fundar* un modelo– se contrapone al otro cine, que jamás es definido, salvo por coloraturas peyorativas. El “otro cine” es el del “discurso piadoso y reaccionario [...] de los dinosaurios”, el que imita modelos y trabaja con formas de represión institucionales, el que es soberbio y “patéticamente débil en lo estético” (Quintín, 1995: 21). Nos encontramos ante la primera mención al sesgo realista que *deben* poseer las películas. Creemos que el amasijo entre realidad y una posición teórica respecto del realismo tiene en este número de la revista su blasón fundacional. A partir de acá, la apelación constante a la realidad o al realismo provoca un fuerte ruido comunicacional y una no menor confusión conceptual, que no es subsanada a lo largo del período. El desatino respecto de entrelazar la realidad –independientemente de la posición que se tome sobre esta– con un modo de representación que organiza un verosímil narrativo es obturado gracias al tono confrontador y al ditirambo a las nuevas generaciones de cineastas. Por último, la originalidad ajena a la tradición cinematográfica y “que no se rige por modelos a imitar ni por formas de represión institucionales”, pues los nuevos directores “[n]o están aplastados ideológica ni creativamente por sus mayores” (Quintín, 1995: 21), produce un cortocircuito por demás peligroso. No solo porque da por supuesto que la tradición cinematográfica argentina es poco creativa, sino también porque la aglutina a la represión, a una raíz ideológica que, por no explicitada, se convierte en siniestra. La palabra *represión* en el contexto argentino posee un espesor semántico propio, ligado a la historia nacional, al terrorismo de Estado, sobre todo en un período postdictatorial cuya configuración del espacio democrático es compleja y está teñida de múltiples significaciones, entre las

cuales prevalece la apelación a la voluntad de la democracia como un concepto fuerte y totalizador contrapuesto al de la dictadura.

La voluntad de la democracia, la voluntad de hacer de ella un modo de vida regular (de ahí que se hable de retorno *de* –o *a*– la democracia), necesita hacer de la dictadura no solo su contrario, sino su pasado inmediato: algo con *carácter de enemigo* (porque produce identidad política) y con *carácter de fantasma* (porque acecha). Para que se note el contraste, y en el contraste no se hable de *postdictadura*, sino de *democracia*, a la palabra democracia no puede agregársele ningún adjetivo calificativo: ni formal, ni burguesa, ni liberal (Schwarzböck, 2016: 96).

El reenvío de toda una cohorte de cineastas a este espacio ligado al terror implica un acto no solo peligroso, sino también doloso, por cuanto coloca subrepticamente a estos realizadores en esa adjetivación enemiga y acechante. La perversión del texto es mayor si, además, se toma en consideración que el título de la nota registra otro término de fuerte connotación en la cultura argentina: *dinosaurios*. En 1983, el cantante de *rock* Charly García incluye en su segundo álbum solista, *Clics modernos*, el tema “Los dinosaurios”, cuya letra, en clave metafórica, es una denuncia respecto de la dictadura cívico-militar que azotó al país entre 1976 y 1983¹⁸⁶. La canción se

¹⁸⁶ La letra de la canción es la siguiente:

*Los amigos del barrio pueden desaparecer,
los cantores de radio pueden desaparecer.
Los que están en los diarios pueden desaparecer,
la persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire,
los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
Los amigos del barrio pueden desaparecer.
Pero los dinosaurios van a desaparecer.*

*No estoy tranquilo mi amor,
hoy es sábado a la noche,
un amigo está en cana.
Oh, mi amor,
desaparece el mundo.
Si los pesados, mi amor, llevan todo ese montón
de equipaje en la mano...
Oh, mi amor, yo quiero estar liviano.
Cuando el mundo tira para abajo*

convierte, con el paso del tiempo, en un himno referencial para toda una generación y sobrevive a los años como un hito ineludible, como un cántico de esperanza libertaria en épocas oscuras. En este sentido, frente al dibujo encomiástico respecto de los nuevos cineastas, los “dinosaurios” quedan atados, irremediabilmente, no solo al viejo cine, sino también a una coyuntura histórica aviesa. Como esquema básico, pero también como estructura, subyace bajo la construcción del nuevo género denominado *autor*, un valor positivo ligado a lo libertario, a lo democrático; los “dinosaurios” del cine, por el contrario, anclados en el pasado reciente de la dictadura, son subsumidos como parte de ella. Los juicios de valor que plasma el texto son complicados y, por lo menos, inicuos; sobre todo porque aparecen desperdigados en medio de las loas al nuevo cine.

Quintín es hábil y, sobre el final, su escritura vaticina el futuro promisorio para esta nueva cohorte que irrumpe en el plano nacional. El vaticinio se apoya sobre la evidencia de que, por un lado, son muchos (de ahí la remisión a la cantidad de alumnos que forman las escuelas), pero, por el otro, son profesionales destinados a alimentar la industria, si existe tanto apoyo del Estado como voluntad por parte de los que invierten en el cine (a quienes, por otra parte, el crítico nunca denomina). El tono ditirámico del final de texto remata con un disparo sobre el modelo anterior. Quintín profetiza que, de cumplirse su predicción, la industria cinematográfica argentina dejará de recurrir “a las recetas que aconsejan producir engendros. Mientras tanto, la desaparición de los dinosaurios es meramente una cuestión de tiempo” (Quintín, 1995: 21).

El *esquema básico*, al decir de Altman, que propone Quintín es por lo menos confuso, precario y falto de seriedad. No obstante, funciona perfectamente como fórmula que programa lo que debe hacerse. En la página no aparece todavía la cuestión del autor. El autor, en todo caso, toma forma dialogada en

*yo no quiero estar atado a nada.
Imaginen a los dinosaurios en la cama.*

la entrevista que la misma revista hace a parte de los directores de *Historias breves*, específicamente en “Conversación en el Maxi. Entrevista con los directores de *Historias breves*” (Quintín y Bernades, 1995: 23-25). En dicha cita, los directores consultados por el *staff* de la revista son Pablo Ramos, Andrés Tambornino, Sandra Gugliotta, Jorge Gaggero, Adrián Caetano, Tristán Gicovate y Lucrecia Martel. El registro escrito de la conversación, editado para ser publicado, privilegia los comentarios de Lucrecia Martel, Pablo Ramos, Jorge Gaggero y Andrés Tambornino, a la hora de responder sobre el cine argentino. Las consignas que funcionan como disparador y que son las que provocan la reacción inmediata de los participantes son dos: “De todos modos, se nota una intención –consciente o no– de alejarse de los parámetros habituales del cine argentino” y “¿Qué opinan de los últimos años del cine argentino?” (Quintín y Bernades, 1995: 23). Las respuestas son inmediatas, aplastantes en la adjetivación de los directores y películas del pasado, pero también vagas. Es Pablo Ramos quien utiliza por vez primera el término *dinosaurios*¹⁸⁷, pero lo liga al acaparamiento (¿de recursos?, ¿de financiamiento?: tampoco se explicita). Y es Martel quien coloca nombre y apellido estos, a saber, Eliseo Subiela, Fernando “Pino” Solanas, Carlos Gallettini, Juan Carlos Desanzo y Adolfo Aristarain. Es interesante que, desde un registro *simuladamente* más cortés y reflexivo, la directora de cine más encomiada de la cinematografía argentina ofrezca otra versión más edulcorada de los argumentos de Quintín. A la hora de definir a los “dinosaurios”, la realizadora señala:

Son tipos que se alejaron de la calle, de la cosa cotidiana, sin vueltas, sin rebusques, sin metáforas nefastas [...]. Volviendo a los dinosaurios, lo que yo pienso de Subiela y Solanas, que son los que más me molestan, es que son tipos que se volvieron tibios, miedosos y por eso terminaron recurriendo a esas metáforas falsas en lugar de mostrar las cosas como son, de salir a la calle (Quintín y Bernades, 1995: 24).

¹⁸⁷ Suponemos que el título de la nota de Quintín (1995), “Divisas y dinosaurios”, se basa en esta primera mención de Ramos. Pero no nos movemos a engaño. Se trata, en el caso de Quintín, de recolocar el término con otra coloratura ideológica, tal como describimos en este capítulo.

¿Qué entiende Martel por “mostrar las cosas como son”, siendo el cine un medio de representación? ¿Cuál es el valor o el sesgo del realismo que convoca? A lo largo de la entrevista, la directora también *confunde* o *amalgama* elementos de diversa tesitura dentro de lo que implica la realización fílmica. “Me contaron de un ejercicio que se hace en alguna universidad y que consiste en mandar a los alumnos a que graben conversaciones de la gente sin que se den cuenta. Si estos directores se hubieran tomado ese trabajo, se hubiesen replanteado no solo los diálogos sino los guiones de sus películas” (Quintín y Bernades, 1995: 24). ¿No resuena en estas palabras la aseveración quintiniana de la falta de rigor y puerilidad de los “dinosaurios”? Sin definir qué entiende por *renovación* en el cine de su contemporaneidad, Martel derriba a congéneres y a directores tradicionales: “Bueno, por ejemplo, a *Sinfín*, de Cristian Pauls, no la pondría en ese cine renovador. Tal vez exceda mi capacidad como espectadora, pero la asocio con esa etapa de pretensiosidad en los directores” o “dentro del cine industrial respeto mucho a María Luisa Bemberg. No es un cine de autor, pero es un buen cine industrial. *Miss Mary* la podrías ver perfectamente en HBO Olé”, son manifestaciones sutilmente petulantes que buscan desmarcarse de lo que ella misma –y sus compañeros de entrevista– califican como “cineastas brutos”, esto es, aquellos a los que “les falta una mínima humildad. Creen que saben todo. Podrían decir: ‘Tengo una buena idea pero no sé escribir guiones. Se la voy a dar a otro’” (Quintín y Bernades, 1995: 24). No obstante, el discurso de Martel es tan soberbio como el de Quintín, solo que, nuevamente, aparece taponado por el contexto festivo y celebratorio respecto de las nuevas voces y miradas fílmicas. ¿Qué fue primero, la entrevista o la nota de Quintín “Divisas y dinosaurios”? Colegimos que la entrevista es el sedimento inicial del que abreva el crítico para empezar a construir el esquema básico y la estructura formal donde se forma al género autor, destinado, a su vez, a repetir esta intención no manifiesta, en sus películas. En otras palabras, creemos que el discurso desdeñoso de Martel provee la materia prima sobre la cual edificar al género autor, es decir, una narrativa que vehiculiza una ficción sobre el “deber ser” del cineasta y su lugar

en el mundo. No olvidemos, además, que es justamente *Rey muerto* –el cortometraje de Martel que integra *Historias breves*– el más celebrado por la crítica. Independientemente de sus valores estéticos (o, si se quiere, de toda *Historias breves*¹⁸⁸), se trata de evidenciar de qué modo la crítica teje la trama para, al construir al autor, cimentar simultáneamente la validez de su discurso.

Los apetitos cinéfilos de los jóvenes cineastas también son registrados por la revista en un recuadro titulado “Divino tesoro” y que lleva la firma de Horacio Bernades. En él los realizadores caen en los lugares comunes aprendidos y/o revisados en las escuelas de cine¹⁸⁹: Hitchcock, Rohmer, Agnès Varda, Tod Browning, Roger Corman y Godard son algunos de los nombres de una panoplia de lo esperable. A la hora de revisar el cine argentino y su historia, la conciencia del cine vernáculo –Bernades escribe categóricamente que estos jóvenes no le dan la espalda al país en que viven ni a su cine– se transmuta en la veneración rotunda y general al cine de Leonardo Favio, numen privilegiado. La historia del cine que recortan tiene un inicio, el primer Fernando Birri, y luego, el rescate de Adolfo Aristarain. Es sugestivo que estos “comentarios al voleo” (sic) que anota el crítico claven el punto de partida en los años sesenta, a la vez que reconoce que “parecen haber visto tan poco cine argentino clásico como clásico en general”¹⁹⁰ (Bernades, 1995: 26). Notamos, entonces, la contradicción discursiva entre los postulados del crítico: los jóvenes

¹⁸⁸ A la fecha, no existe una revisión de *Historias breves*. Cristalizada como un mojón ineluctable del cine argentino –lo cual es históricamente cierto–, la película es en sí misma la evidencia de la incapacidad de la crítica cinematográfica y de los agentes que coadyuvaron a la formación de este proceso, de “tocar” a sus textos fundadores. Qué se juega en esta incapacidad de revisión del nuevo-nuevo cine argentino es una deuda pendiente.

¹⁸⁹ No debemos olvidar que todos ellos, sin excepción, han pasado por la formación terciaria y/o universitaria.

¹⁹⁰ La sorpresa de Bernades se basa en que, a pesar de este hueco formativo, tanto Martel como Caetano reconocen la valía de Daniel Tinayre, director de cine argentino que comenzó su carrera cinematográfica en 1935. La filmografía de Tinayre, básicamente desconocida para la hornada generacional que nos ocupa, tiene, sin embargo, una película emblemática que es recuperada en un gesto *camp* por los cineastas y críticos desde los años noventa. Se trata de *La Mary* (1974), la última película realizada por Tinayre y que tiene como protagonistas al boxeador y campeón de peso mediano Carlos Monzón y a la *vedette*, modelo y actriz Susana Giménez. El tórrido romance entre los protagonistas y la miscelánea del corazón entorno a ellos y a la filmación de esta película han convertido a *La Mary*, primeramente, en una película de culto.

realizadores no dan la espalda al cine del país, *pero* desconocen su historia y no lo han visto.

En una realimentación desquiciada, el género autor es gestado por la crítica con las mismas deficiencias, precariedades y huecos que posee el discurso que lo instituye. No obstante, esta permeabilidad del campo cultural posee otro agente que también colabora con este proceso. A lo largo del apartado “Cine argentino” del número 40 de la revista *El amante*, la mención a las escuelas de cine y, sobre todo, a la Universidad del Cine, aparece como telón de fondo para la puesta en escena del autor. Insistimos en estos entrelazamientos porque en ellos yace el germen de la cristalización de la ficción autoral. Y aparece la referencia claramente connotada desde la voz, nuevamente, de Lucrecia Martel: “Yo estuve en el CERC en 1992 y lamento no tener una experiencia positiva en ese sentido. Me hubiera gustado llegar antes a una cosa más organizada como la Universidad del Cine” (Quintín y Bernades, 1995: 25).

En un juego donde los actores se intercambian de acuerdo con las necesidades de la trama, la revista valida y crea al autor como género, pero el autor a su vez reconoce la autoridad académica de la institución que forma... autores, porque, como hemos señalado en los capítulos anteriores, no se trata de cualquier autor, sino de uno a imagen y semejanza de la generación del sesenta. O, al menos, alguno que se parezca o egrese de sus aulas. Faltan aún algunos años para la aparición del BAFICI. Pero no debemos olvidar que la maquinaria que lo nutrirá tanto en sus recursos humanos como en el modelo de festival que se pretende es aquí cuando se pone en marcha.

La tónica de este discurso se potencia y se solidifica en las páginas de la revista a lo largo de la segunda mitad de la década del noventa. Decimos que el esquema es precario porque en la arrollada deliberada del viejo cine, Quintín olvida que, en 1995 y para la fecha de estreno de *Historias breves*, otras nueve películas argentinas han visto la luz y de las cuales al menos cuatro –*¡Que vivan los crotos!* (filmada por Ana Poliak en 1990), *Hijo del río* (filmada por Ciro

Cappellari en 1991), *La nave de los locos* (Ricardo Wullicher) y *Fotos del alma* (Diego Musiak)– proponen –sea desde el documental, sea desde el drama– acercamientos a temas y situaciones de fuerte contemporaneidad. Posteriormente a la reputada película coral, el año verá otros casos semejantes que provienen de directores consagrados o de otros, no tan jóvenes, que batallan sus primeras lides en la dirección pero que tienen largas trayectorias en producción. Nos referimos, en sentido estricto, a *El largo viaje de Nahuel Pan* (Jorge Zuhair Jury) o *Patrón* (Jorge Rocca). Estos son los dinosaurios de Quintín¹⁹¹.

8.7.2. *Novio, marido y amante*¹⁹². La etiqueta y el contrato

La estrategia del “dinosaurio” es fructífera por cuanto permite, en definitiva, etiquetar, rotular y, en este sentido, separar tanto al nuevo cine como a la nueva crítica del pasado y sus concomitancias. Consideramos que es entre

¹⁹¹ Entre 1995 y 2000 –si tomamos este arco limitado por *Historias breves* y *Mundo grúa*– otras producciones argentinas también manifestaban algunas de las cuestiones que Quintín reconoce, solamente, en los directores jóvenes. Los documentales *Prohibido* (1997, Andrés Di Tella), *Tinta roja* (1998, Carmen Guarini y Marcelo Céspedes), *H.G.O.* (1999, Víctor Bailo y Miguel Stefanello), *Caminos del Chaco* (1999, Alejandro Fernández Mouján), *1977, casa tomada* (1999, María Pilotti), *Los presos de Bragado* (1999, Mariana Arruti), *Diablo, familia y propiedad* (1999, Fernando Krichmar), *Botín de guerra* (2000, David Blaustein), entre otros, trabajan sobre la historia actual o inmediatamente anterior y se abocan a temas que, de vieja raigambre algunos de ellos, determinan condiciones del presente de la historia argentina. Ficciones como *Buenos Aires viceversa* (1996, Alejandro Agresti), *El verso* (1996, Santiago Carlos Oves), *La dama regresa* (1996, Jorge Polaco), *La furia* (1997, Juan Bautista Stagnaro), *Bajo bandera* (1997, Juan José Jusid), *El visitante* (1999, Javier Olivera), *Pozo de zorro* (1999, Miguel Mirra), *Solo gente* (2000, Roberto Maiocco), *Sin querer* (2000, Ciro Cappellari), *Nueces para el amor* (2000, Alberto Lecchi), *Buenos Aires plateada* (2000, Luis Barone) o *El asadito* (2000, Gustavo Postiglione) forman parte del amplio abanico de ficción que, desde muy diversas ópticas y propuestas, deja entrever un estado de la historia argentina, aunque sea metaforizado, ironizado, comediado o vuelto melodrama.

En términos generales, quedan eximidos del rótulo de “dinosaurios” otros *operaprimistas* que, sin estar en la categoría que propone el crítico, tienen, al menos, el beneficio de la duda, sea por la franja generacional a la que pertenecen, sea porque sus cortometrajes o bien pertenecen a *Historias breves* o bien comparten, a grandes y generales rasgos, este tipo de propuestas. El caso emblemático es *Esperando al mesías* (2000, Daniel Burman). Otras películas tratadas con piedad por el discurso crítico son las óperas primas *Invierno, mala vida* (1999, Gregorio Cramer), *76 89 03* (2000, Flavio Nardini y Cristian Bernard) y *El nadador inmóvil* (2000, Fernán Rudnik). Mientras, existe un beneplácito con otros directores debido más a la temática que abordan sus películas –nos referimos, en sentido estricto, a *Cerca de la frontera* (2000, Rodolfo Durán), *Felicidades* (2000, Lucho Bender) y *Rapado* (1996, Martín Rejtman) –, además muy común en este tipo de revisiones críticas, que suele taponar con la invocación al realismo la flojedad de sus argumentos.

¹⁹² *Novio, marido y amante* (1948, Mario C. Lugones).

septiembre de 1994 (nº 31 de *El amante*) y abril de 1996 (nº 50) cuando se teje más apretadamente la trama de constitución del autor como género desde la voz de la crítica y con el soporte de la Universidad del Cine en forma solapada. Es el momento en que la crítica se establece como un espacio para determinar los nuevos modos del ver, pero también los nuevos modos de valorar la producción fílmica de su momento. Los números 31, 40, 41 y 45 son los ejemplares centrales de este circuito de certificaciones y consideramos, sobre todo, la entrevista a los directores de *Historias breves* como el centro neurálgico del problema porque instituye soterradamente el desdén como instrumento de rechazo y la alabanza sin justificación como herramientas para calificar a un director de cine. Accedemos, en este sentido, a la edificación de un verosímil de autor, a un enunciado institucionalizado por la voz crítica. Este camino de estabilización del género como institución es posible porque, como señala Altman (2000: 130-141), otras instituciones más tangibles lo respaldan, como la misma crítica, pero también exhibidores y productoras. Pensamos que justamente es este el período en que la crítica especializada aprende a convertirse en un distribuidor y exhibidor solapado del autor como un producto “institucionalizable”. No se trata simplemente de construir un fruto plausible de lucro, sino de repartirlo y exponerlo en un variados espacios posibles (ciclos de cine patrocinados desde FIPRESCI, columnas periodísticas, por ejemplo).

El sostén ponderativo se convierte en un agente de producción: no solo produce al autor sino que, junto con él, *produce la necesidad de que el autor se produzca como narración y él mismo produzca, a la vez, películas según el canon que instituye la crítica para esa narración llamada autor*. La crítica comunica, como un agente distribuidor, lo que necesita edificar para alimentar su discurso. Al mismo tiempo, con una industria cinematográfica local colapsada o inexistente, esta necesidad de narrativa de producir al autor se desplaza, insistimos, a los dos agentes que multiplican y fortalecen este circuito. La Universidad del Cine se configura, independientemente de su misma intencionalidad descrita por Manuel Antín –y que hemos revisado en el capítulo 5–, como una productora de contenidos no solo tangibles (las películas

en su materialidad) sino también teóricos (los contenidos que se insuflan en las aulas) y didácticos (los profesores que se embanderan en esos presupuestos¹⁹³).

Este período de intentonas y búsquedas de caminos a cuál más certero para construir un verosímil de autor, fluye a lo largo de las páginas, en variopintos números de *El amante*, de forma casi inadvertida. Pero la maquinaria ya está en marcha. Algunos mojones son destacables porque se paran sobre los autores creados para el nuevo-nuevo cine argentino. Basta revisar, por ejemplo, el ejemplar nº 70, donde Quintín –en la nota “Ciudad oculta” y con la intención de analizar la ópera prima *Pizza, birra, faso*, de Caetano y Stagnaro– aprovecha la ocasión para justificar los posicionamientos de la revista respecto del cine argentino (que son reivindicados), pero también para recordar que “*El Amante* es parte responsable de que una parte de la crítica de cine en la Argentina volviera a llamar a las cosas por su nombre, sin refugiarse en la condescendencia o el amiguismo” (Quintín, 1997: 4). Es llamativo que esta crítica, organizada mediante once bloques numerados, utilice los cinco primeros para refrendar el constructo que viene desarrollando desde años atrás. En julio de 1999, el número 88 de la publicación vuelve a la carga, mediante el editorial que dedica a explicar la adhesión a *Mundo grúa* no solo por los méritos del film, sino también porque sus redactores concuerdan con la posición de David Cronenberg, a la sazón defensor de la película en el Festival de Cannes. La mención al festival (y a Cronenberg) es básicamente innecesaria. A menos que la leamos como otro elemento indicial más del tejido que homologa y valida crítica y festivales. Por otra parte, dos notas se

¹⁹³ Cabe señalar que en la Universidad del Cine –más allá del registro tradicional con que se imparten las asignaturas teóricas y/o prácticas tal y como sucede en la mayoría de las escuelas que se dedican a la enseñanza audiovisual– parte del equipo docente también respalda el cine de autor en detrimento del cine vulgarmente denominado *industrial*. En buena medida, los docentes deben acordar con la línea educativa que propone la institución. Y, como hemos observado, siendo esta fruto del ideario de Manuel Antín, es lógico que, en términos generales, los docentes comulguen con este ideario. En sentido estricto, por ejemplo, Rafael Filippelli –cabeza del área de Dirección pero también cineasta adherido a la generación del sesenta–, denosta el cine ajeno al amplio y a la vez difuso magma que etiqueta al *cine de arte y ensayo*. O profesores que provienen de la crítica especializada (por ejemplo, Sergio Wolf) o académica (por ejemplo, David Oubiña) también abrevan del modelo que reivindica al cine canónico de autor.

encargan de anclar a Pablo Trapero a un modelo autoral. La primera, firmada por Claudia Acuña, se llama “El neorrealista bonaerense”; la segunda, refrendada por Gustavo J. Castagna, se titula “Mundo Panza”. Ambas erigen a Trapero como un personaje de ficción anclado en un espacio que ha de conquistar, el de la realidad. El estatuto ficcional pincelado sobre el director corre en paralelo con el señalamiento de que, salvo la generación del sesenta, el cine argentino está ligado “a la especulación, el falso mea culpa y el mentiroso compromiso social de un cine bienpensante y aleccionador” (Castagna, 1999: 4). No solo se ha perfilado el héroe de una épica de recuperación del cine nacional, sino que también se le ha construido un pasado célebre, ligado a las formulaciones estéticas que confluyen en la modernidad fílmica. El camino del héroe está en ciernes.

Un tercer ejemplo lo constituye la edición nº 108, de marzo de 2001, que mencionamos aparte por dos motivos. En primer lugar, recoge tres artículos sobre *La ciénaga*, ópera prima de Lucrecia Martel. En “El arte de los planificadores”, Javier Porta Fouz liga a Martel con la capacidad de improvisación musical, centrada en la figura de Ella Fitzgerald de los años sesenta, y comienza su crítica con la siguiente frase: “Dice Quintín que dijo Martín Rejtman que el cine actual podía dividirse en ‘crudo’ y ‘cocido’, términos bien problemáticos aunque muy útiles para empezar a pensar las convenciones de lo que se denomina realismo y lo que se denomina artificioso/artificial en el cine actual” (Porta Fouz, marzo de 2001: 5). En “Los jóvenes viejos”, Gustavo Noriega la coloca en una incipiente tradición, no temática pero sí generacional, de renovación del cine argentino junto con *Pizza, birra, faso*, *Mundo grúa* y *Silvia Prieto* (1999, Martín Rejtman), a la vez que señala no solo que el film puede solo ser subsumido en la oleada cinematográfica nueva que rescata al cine nacional de una vieja ignominia, sino también que gracias a él se puede argumentar el porqué del gusto y justificar las preferencias. En “El verano de nuestro descontento”, Silvia Schwarzböck y Hugo Salas –si bien son los que más concienzudamente plantean una interpretación del film– también lo ubican en una línea que va del cine de Leopoldo Torre Nilsson –como anticipo de la

modernidad— hasta ella. Se trata de una triangulación de notas dedicadas a armar a Martel como un ejemplar único del cine argentino; una suerte de etnógrafa de la emoción humana cuya aventura fundamental radica en la observación del otro como punta de lanza para eviscerar las relaciones sociales. Como los virtuosos del jazz, puede improvisar; a la vez, su música es autorizada desde las aseveraciones de Martín Rejtman —justamente, cineasta que empieza a ser revisado como un hermano mayor de los nuevos cineastas¹⁹⁴— y estas, confirmadas por la palabra de Quintín. Se trata de una línea ascendente de validaciones que se realimentan con los otros artículos. El personaje resultante, Lucrecia Martel —podríamos aventurar—, es el colofón de la entrevista realizada cuatro años atrás y queda resumido en el epígrafe que ancla la foto de portada de la revista: *la mirada feroz*.



Ilustración nº 6. Tapa de la edición nº 108 de *El amante. Cine* (marzo de 2001).

¹⁹⁴ Creemos que la mención de Rejtman no es casual. No pertenece generacionalmente al grupo del nuevo-nuevo cine argentino, pero se lo vincula como un antecesor de este nuevo cine por su largometraje *Rapado*, realizado en 1992 pero estrenado en Argentina en agosto de 1996. Su laconismo se convirtió en un signo particular y, en cierta medida, fue (y es) leído por la crítica cinematográfica como la *rara avis* de la cinematografía argentina. Se trata también de cómo y más allá de su cine el personaje Rejtman se devora a sus propias películas. Y a esto se suma, además, que la posterior filmografía del director se centra en la reapropiación de la comedia, un género de por sí denostado por el aparato crítico. Las anticomedias de Rejtman se convierten, con el tiempo, en el modelo liminal de un nuevo acercamiento al género.

Es este el segundo motivo que rescatamos de esta edición nº 108. El diseño de la tapa de la revista vuelve a permitir una lectura potente. Expliquémonos. Desde su aparición en 1991, la revista permaneció fiel a su diseño, copiado de los *Cahiers*. Sin embargo, para enero de 1998, cambia su portada. La decisión editorial está basada en modernizar la propuesta¹⁹⁵. A partir de este ejemplar, las tapas varían, pero en su mayoría mantienen un rasgo que avisa al lector que *El amante. Cine* sigue siendo *El amante. Cine*. Nos referimos al uso del color amarillo que, a partir de esta edición, aparecerá desperdigado en algún detalle o parte de las portadas. Esta larga descripción es necesaria dado que la portada que nos ocupa tiene, por primera vez en toda la historia de la revista, dos atributos: la ausencia del color amarillo y el trabajo en un primer plano muy corto, casi un primerísimo primer plano, de Lucrecia Martel. La foto está tomada además, en un leve contrapicado. Esta imagen que desafía al espectador, en un gesto altivo pero a la vez displicente, tiene un anclaje en el texto que la define como *la mirada feroz*.

Este ejemplar es, creemos, el compendio del proceso que construye al autor como el personaje de una narrativa particular articulada por la crítica cinematográfica y que encuentra en el rostro desafiante de Lucrecia Martel su más garantizada –en su tranquila pero severa afectación– corroboración. Si la revista apeló, en un inicio y desde su diseño, a una tradición valiosa (la francesa), el desprendimiento (aparente, claro está) de la ligazón (visual) con el pasado obtiene como recompensa (aparente, claro está) la creación del autor

¹⁹⁵ Según el editorial: “Tenemos la sospecha de haber revolucionado la crítica argentina, para dicha o desdicha de muchos, pero tanto ímpetu revolucionario fue acompañado siempre por un formato tan clásico que puede llamarse conservador. Seguimos pensando que lo importante de nuestra revista son las palabras pero tuvimos la sensación de que había que dar alguna señal de renovación en las imágenes. El comienzo de esa renovación es esta tapa, diseño de nuestro amigo, el diseñador Luis Goldfarb, que nos promete –nuevo motivo para esperar *El Amante* con ansiedad– una tapa distinta mes a mes, es decir, una creación que represente en forma bella, moderna y colorida, el contenido de cada número” (Quintín, De la Fuente y Noriega, 1998: 1). El diseño queda fusionado con la capacidad de la revista de haber revolucionado la escritura crítica, a la vez que no deja de observarse que se refuerza, a través de esta estrategia, el grado de modernidad y belleza que posee el interior de la revista. La tapa es, en última instancia, un signo visible de la calidad interior de los escritos. De los 37 números que ven la luz tras la variación de diseño, solo 6 se alejan de la paleta de colores cálidos o las remisiones a las potencialidades del amarillo.

potente y prepotente, aunque se esconda detrás de la mirada (aparentemente) serena de Lucrecia Martel. Estamos refiriéndonos a un dispositivo de discurso, a una estratagema que solo puede ser posible si el pacto de la crítica cinematográfica especializada encuentra socios fuertes para cooptar el mercado simbólico del saber sobre cine.

Nótese entonces que el espacio que media entre la entrevista a directores de *Historias breves*, en 1995, hasta este número, de 2001, es el que consolida a los *partners* que acompañarán este proceso, la Universidad del Cine y el BAFICI.

La Universidad del Cine se define y se planta fuerte en este período. Auspicia, soporta y construye al objeto sobre el cual se abocará la crítica, el autor. Le confiere un espesor semántico antes de que, incluso, el autor produzca su primer film: le define los rasgos –una búsqueda de lenguaje, de puesta en escena, de condición enunciativa– y le provee una práctica de autorreconocimiento incluso en (a pesar de) un intento de film de género¹⁹⁶. Esto cimienta, a la vez, una mirada que construye sobre los géneros cinematográficos una tensión desde el prejuicio. Así, los *personajes* autores aprenden a coconstruirse con sus destinatarios, que, son en primera instancia, ellos mismos, sus compañeros en las aulas. En la misma génesis de la narrativa que los pone de pie, también anida su némesis. El autor “corre peligro” de estar demasiado en sintonía con su tiempo cultural y estético y, por tanto, “parecerse mucho” a sus futuros colegas. Tensionado entre la escuela, que le dice qué debe ser, y la necesidad de definir una estética individual, el autor es el héroe en ciernes de una aventura por venir. Porque debe contrastarse, diferenciarse del resto y demostrar, en definitiva, que es el verdadero Odiseo que regresa a casa.

¹⁹⁶ No olvidemos que en las aulas, la enseñanza del cine implica la de la *historia del cine*, que encuentra en los géneros y a partir de ellos su razón primera para organizar y dar cauce al sistema industrial.

El BAFICI es el espacio privilegiado para esta gesta, la vía necesaria para superar los obstáculos que permitan a los directores ocupar un sitio. Sobre todo, insistimos, esto se trenza en estos años. Si bien el BAFICI nace en 1999, no debe olvidarse que el éxito indudable de su primera edición se fijó merced a un elemento azaroso: la presencia de Francis Ford Coppola, que viaja para acompañar a su hija, Sofía, participante de la competencia oficial de cortometrajes con *Lick the Star*¹⁹⁷. Coppola avisa que viaja en calidad de padre y que no desea luces y cámaras para él. No obstante, la noticia de su presencia modifica ostensiblemente la situación del primer BAFICI: se obtienen más recursos económicos y los posibles auspiciantes, más renuentes a invertir en un primer festival de dudosa continuidad, insuflan la cantidad de dinero necesaria. En sentido estricto, el BAFICI nace *estelarizado*, con un padrino espiritual –en el imaginario popular cinéfilo, el Festival de Sundance es Robert Redford– y con un bautismo de fuego de la mano de Francis Ford Coppola. Bajo el rótulo de la independencia, el BAFICI nace y se constituye a imagen y semejanza de cualquier festival que, por encima de lo estético, privilegia el nicho de mercado. Y el nicho de mercado –esto es, el espacio que en poco tiempo más se yergue como la distribuidora y exhibidora más importante de consumo cultural del modelo narrativo autoral– es avalado por un *star system* autoral ligado a cierto tipo de renovación estética dentro del cine *mainstream*. Eso significan, en definitiva, los nombres de Redford o Coppola, desde la aparición del primero como actor en los años sesenta el surgimiento del segundo como director a finales de la misma década.

Una última observación nos permite pensar al BAFICI y a la Universidad del Cine como baluartes ineluctables donde el autor realiza su *performance*. Hemos reseñado en el capítulo 5 la devoción hacia el modelo cultural francés y el concomitante enlace con nuestra propia cinematografía. Pero también hemos anotado acá que el BAFICI logra una escalada atómica en su visibilidad, incluso mundial, merced a los aires estelares que traen las figuras norteamericanas. ¿Existe un punto en común en esto? Creemos que,

¹⁹⁷ Conocemos de primera mano este hecho, dada nuestra relación con el creador del festival, Ricardo Manetti.

indudablemente, la vinculación no observada hasta la fecha radica en que, desde ópticas diferentes, los años sesenta son el nudo gordiano que hay que cortar. El obstáculo difícil de superar para el autor, hecho narrativa en un género que lo catapulta hacia delante (hay que hacer películas de autor) pero que lo sustrae hacia el pasado, es, en definitiva, la adhesión a los valores fílmicos pergeñados en los años sesenta. Expliquémonos mejor. ¿Qué tienen en común, por ejemplo, Manuel Antín, Robert Redford y Francis Ford Coppola? Los tres son directores cinematográficos pero también representan, cada uno en su particular registro, una renovación anclada en esos años. Además, tanto Antín como Redford crearon sendas escuelas de cine¹⁹⁸. En el caso de Robert Redford, el festival aparece para dar cauce a las mismas producciones de sus alumnos. Como la Universidad del Cine, que, si bien no crea un festival, se convierte en el principal proveedor de recursos humanos para este: tanto para la primitiva organización como para los contenidos (las películas y los directores) que circulan por el BAFICI. Francis Ford Coppola, a su vez, es el ejemplo de la organización familiar convertida en cine. Padre nutricio no solo de Sofía sino de una generación de cineastas, Coppola es una firma, una marca ajustada a un nombre y a un hombre. ¿Acaso no resuena en esto la misma impronta del modelo de la familia Antín? Manuel Antín, padre de Juan (director de cine especializado en animación) y María Marta (secretaria de Extensión de la Universidad del Cine), pero padre de una generación de posibles autores surgidos de su escuela.

Los años sesenta, en el campo de la cinematografía argentina, es más que *la* generación del sesenta de Manuel Antín, es más que el recorrido de *la* crítica cinematográfica especializada que ya hemos registrado, es más que *la* cristalizada modernidad repetida en las aulas a lo largo de la formación académica, es más que *la* renovación del cine independiente norteamericano, es más que *el* BAFICI, anclado a todos y cada uno de estos ítems. Es el credo que profesan todos estos agentes entrelazados. Se trata de un *fractal cultural*

¹⁹⁸ No hay que olvidar que el Festival de Sundance tiene como origen la creación, primero, del Instituto de Cine de Sundance, en 1981, destinado a la formación de nuevas generaciones que querían aprender cine.

que, para el caso argentino, se extiende y expande su estructura autosimilar hasta la fecha. Demasiado irregulares –cada uno de ellos posee rasgos particulares– para ser pensados como espejos que se reflejan mutuamente, sin embargo estos agentes son autosimilares, nunca iguales. Para Benoît Mandelbrot, los objetos fractales pueden ser autosimilares si sus fracciones o segmentos tienen la misma forma o estructura que el todo, si bien pueden tener diferencias de escala o presentarse con ligeramente deformados (Mandelbrot, 1993). Dicho de otra manera, hay ciertos rasgos invariables con relación a la escala; como si en ciertas partes del objeto volviera a aparecer, en miniatura, la imagen del objeto total. Esto le permite a Mandelbrot diferenciar entre autosimilitud exacta, cuasiautosimilitud y autosimilitud estadística, según el grado de adherencia idéntica al todo de referencia. Nos apropiamos de las palabras de Mandelbrot, circunscritas a las matemáticas, porque nos permiten reflexionar respecto de esta condensación denominada *los años sesenta* en lo específico cinematográfico argentino. *Los años 60*, en cuanto objeto primordial, contiene fractales de cuasiautosimilitud, es decir, copias menores y distorsionadas de sí mismo. Ellas son Manuel Antín; la crítica especializada de *El amante. Cine* y su figura central, Quintín; y el BAFICI. Copias menores y distorsionadas, dado que cada uno de estos calcos por sí mismo no puede alcanzar la densidad de *los años sesenta*; pero entre los tres expanden la espacialidad de este núcleo apretado de significación hacia sus respectivas contemporaneidades. Desde esta perspectiva es posible entender por qué esto que se hila en estos años fuga hacia el presente inevitablemente. El capital cultural que potencian es el mismo, pero aparece disfrazado bajo los modos originales en que estos actores sociales realizan sus prácticas.

Además, este fractal cultural promueve un vaciamiento de la condición histórica al cercenar todo atisbo de ligazón con la tradición del cine argentino. No nos referimos, simplemente, a la superficialidad de la queja o de la renuencia con que *El amante* ataca al pasado del cine argentino o a la displicencia con la que Manuel Antín analiza al cine vernáculo. Recordemos que Giorgio Agamben, en *El hombre sin contenido* (2005), señalaba cómo la modernidad había escindido

el arte de la vida y, por ende, expresaba que era justamente el arte el encargado de reintegrar esa identidad primera. El texto de Agamben repone, básicamente, la ligazón entre estética y política con la intención de probar cómo el hombre articula su hacer histórico y, en consecuencia, el arte se convierte en la zona privilegiada donde la conciencia histórica puede aparecer. Lo estético se convierte en político, condición que, si la pensamos en relación con el fractal cultural que observamos, nos abisma en una paradoja. Porque, a la hora de abordar el destino del nuevo-nuevo cine argentino (o de diseñarlo y construirlo), los partícipes de la trama se desvinculan de la historicidad en su perenne invocación al pasado prestigioso de la modernidad. No la reclaman como un hito desde el cual repensar y trabajar el presente. Bajo la aparente crítica política se esconde la ciega tozudez y la conspicua voluntad de no salir de la burbuja estética que se escinde, en un afán de pureza, de la coyuntura histórica. Desde esta perspectiva, este fractal cultural puede leerse, asimismo, como una condensación de vaciamiento político escondido en la aparente representación concienzuda de la realidad. Quizás la evidencia más clara de la potencialidad de la trenza estética que huye de lo histórico puede registrarse en el lugar en que primero la crítica especializada, pero también la Universidad del Cine, y luego (como espacio de contención y reverberación de ambos) el BAFICI pergeñan al autor del nuevo-nuevo cine argentino.

Dicho de otro modo, aunque el autor del nuevo-nuevo cine argentino es considerado como un agente consciente de su entorno social –de ahí la machacona insistencia en revitalizar el realismo, por ejemplo, por parte de los artículos que aparecen en *El amante*–, el autor como género cinematográfico es la más cabal ficción de la representación modelizada de algo que se *pretende realista*. El autor, insistimos, en cuanto *constructo*, debe ser realista, debe imbuirse de una estética y de unos medios de producción más obligados que deseados. Jens Andermann intuye este proceso y observa esta condición del nuevo-nuevo cine argentino en su tensión y torsión con el entorno, sobre todo ligado a la crisis de 2001 (2013: 223-241). Recupera otras lecturas del período y admite que la relación entre realismo y las huellas de las relaciones

de producción dentro de la imagen es, cuando menos, más compleja que la simple constatación de la precariedad del momento. Sin embargo, es Joanna Page (2009) quien, desde la apropiación de las lecturas de Gilles Deleuze y Fredric Jameson, analiza al nuevo-nuevo cine argentino en la encrucijada del espacio-tiempo de la economía global y desde allí se pregunta, en clave económica, por los límites y posibilidades del acercamiento al realismo por parte de los realizadores del período. Cuando argüimos que el autor se *pretende realista*, estamos indicando el hiato que existe entre las propuestas estéticas y mundos representacionales que postulan los cineastas a través de sus películas frente a la ficción del género autor que propone la triangulación entre la crítica, la universidad y el festival.

Esto es necesario, durante este período, para poder establecer, asimismo, el pacto espectadorial, condición *sine qua non* para que la ficción cuaje y sea reconocida. Sostenemos, entonces, que, a medida que avanza la edificación del autor como género, se articula el público ideal destinado a consumirlo, que en primera instancia es la misma pléyade de jóvenes autores futuribles. Mientras se lo gesta, el autor es, en ciernes, su propio espectador privilegiado. El mecanismo de realimentación es complejo pero consistente. Si el género es, según Altman, un contrato, las partes firmantes ocupan todos los lugares posibles, porque el autor como espectador goza ante el espectáculo continuo de su *performance*.

8.7.3. Destino de un capricho¹⁹⁹. El género autor, una pretensión desquiciada

El pacto que se afianza entre 1995 y 2001 es el de una asociación con fines de lucro, pero no explícita, entre los tres sectores mencionados. En ella, la crítica especializada es el agente más eficaz a la hora de construir al autor, por cuanto le provee los rasgos, le señala subrepticamente una estética posible y lo ayuda a separarse de modelos perimidos. No obstante, reforzamos la idea de que

¹⁹⁹ *Destino de un capricho* (Leo Fleider, 1972).

esto no hubiera sido posible sin los otros dos socios simbólicos. Solo así es viable entender por qué ningún autor puede escapar de esta condición de autor como género que se teje entre las tres fuerzas descritas. ¿Qué significa esto? Pues que no existe espacio para directores que estén fuera de esa lógica o pretendan escapar a ese verosímil. Como si la única razón de ser del motor autoral pasara por el cigüeñal conformado por estos tres agentes. Se produce así un perímetro circular y uniforme donde el autor es desquiciado entre su *querer* ser autor (léase: sus apetitos, sus inquietudes o sus intereses volcados sobre su producción fílmica) y su *deber ser* autor de acuerdo con la normativa que le fija el nuevo género creado. Insistimos en este hiato de base porque permite entender cómo algunas propuestas cinematográficas ligadas a valores de lo independiente y/o lo autoral ajeno al mercado que promueve el género son absorbidas por esta narrativa.

Tal es el caso de Raúl Perrone, siempre extraño a toda espectacularización de su cinematografía; pero que termina siendo atraído, desde el BAFICI, a la *performance* del autor como género²⁰⁰. O el de Santiago Giralt, convertido, a lo largo de los años, en un emblema *baficible*²⁰¹. Sin embargo, hallamos una excepción a la regla: el caso de Lisandro Alonso. En él, su condición de autor como género no colapsa en ni produce fricción alguna respecto de su intencionalidad autoral (entendiéndose esta, en un sentido general, como la conciencia estética respecto de un mundo que el autor crea). Porque la parquedad de Alonso y su tendencia al laconismo se instalan justo en la grieta

²⁰⁰ En 2000, la película *Zapada, una comedia beat*, de Raúl Perrone, participa en la sección "Cine independiente argentino" del BAFICI. Si bien Perrone hizo de sí un "personaje autor" anterior a la lógica triangulada que señalamos, este queda potenciado con la primera aparición del liminar director en el circuito del festival en 2000. Para la edición del BAFICI 2002 ya tiene su retrospectiva; para la edición del BAFICI 2006 se organiza una sección llamada "Taller Perrone", con producciones tanto suyas como de sus alumnos de cine. Hasta la fecha, es un director cinematográfico del *staff* de lo *baficible*.

²⁰¹ Si bien su ingreso en el BAFICI es en la competencia oficial de largometrajes de 2007 –año que excede la franja que señalamos y que cristaliza estas operaciones–, con la película *Upa! Una película argentina*, codirigida con Tamae Garateguy y Camila Toker, Giralt sintetiza el espíritu de lo *baficible*: egresado de la Universidad del Cine, el director, guionista, escritor y actor intenta establecer *a posteriori* un circuito de exhibición alternativo para sus films y producciones, pero es deglutido por la lógica festivalera, que lo retoma y lo mantiene en exhibición a lo largo de los años.

y operan como fleje necesario entre ambas posibilidades. Responde a la *performance* a la vez que la utiliza en función de sus propios intereses²⁰².

Este movimiento que va desde la narrativización del género autor propuesta por la crítica especializada (1995) hasta la cristalización de un verosímil de autor como moneda de cambio en festivales (2001) se apoya en la fuerza del circuito universitario. Y este circuito de formación funciona como un cineclub, a semejanza de los famosos cineclubes de la década de 1960. Solo que sus participantes, mientras se forman en el quehacer, aprehenden qué tipo de autor ser para seguir alimentando la rueda. Si entendemos a la Universidad del Cine en esta función simbólica cineclubística, podemos atisbar cómo autor, representación, espectador, alumno universitario se mezclan como capas de un compuesto espeso, denso. Este compuesto no deja intersticio alguno para la disidencia, la comparación o la originalidad.

El autor como género cinematográfico se convierte en el ombligo de un sistema de convenciones que, como hemos analizado, son generadas por la articulación entre *El amante. Cine*, la Universidad del Cine y el BAFICI. Entre los tres construyen, promueven, nutren y sostienen una narratividad probada, una comunicatividad asegurada, una llegada (la distribución y la exhibición) preestablecida, un modo complejo (por lo intrincado de sus múltiples solapamientos) de afianzar el estilo autoral aun antes de que el autor se ponga en funcionamiento, es decir, que realice sus films. Esto provoca, también lo hemos señalado, un hiato que, visto desde otra perspectiva, es una instancia que obliga a los realizadores a fluctuar entre la figura del director y la del autor, aunque ambas no se destruyan ni se invaliden entre sí. Este género, el autor, es básicamente un espacio narrativo corporizado en hombres y mujeres obligados a definirse como autores, a la vez que un modelo en que el espectador (ellos mismos, por empezar) participa. Este matiz no es menor. A la hora de preguntar a directores y directoras respecto de su vocación y del

²⁰² Hemos seguido la trayectoria de Lisandro Alonso desde temprano. Ha sido alumno de esta tesista hasta abandonar la Universidad del Cine y ha mantenido contacto con ella desde ese momento, en distintas instancias, tanto públicas como privadas.

camino para su llegada al mundo del cine, surgió un hecho que leemos como síntoma de este proceso. En boca de los entrevistados, la vocación parece ser un espacio de convergencia de aficiones infantiles y adolescentes hacia el interés por ser parte de la “civilización” de la imagen y de “expresarse” en ella. En las conversaciones mantenidas flota la idea de que la vocación llevó a estos cineastas a *estar* en un paradigma expresivo visual más que a *ser* artífices de un cambio de tal paradigma. Existe en ellos y ellas una conciencia lábil pero persistente de que *están* en un medio cinematográfico que –por la trabazón de la propia génesis triangulada que intentamos desembrozar– los ahoga y los coarta, aunque aparentemente les provea un espacio donde parapetarse.

Por otra parte, esta contemporaneidad del género autor gestada desde la década de 1990 se yergue desde la precariedad contextual (social) del país. Por ende, el género autor implica un recorrido preestablecido por ciertos festivales, someterse a las pautas de reconocimiento del género que el espectador (sus pares primero; pero, sobre todo, el triángulo que los constriñe) ya posee y poner en tensión la propia condición autoral o ponerla en negociación con los otros géneros. Al mismo tiempo, el género autor lidia con su percepción sobre los géneros más tradicionales. Filmar películas de género implica, para el modelo gestado y desarrollado por la crítica especializada, la Universidad del Cine y el BAFICI, ingresar en una cierta *transtemporalidad* que aleja a los cineastas de la coyuntura de época o vivencial en la que están inmersos, hecho denostado o repudiado en aras de un realismo nunca claro o, al menos, ambiguo, pero sostenido como blasón estético primordial. En el autor como género, en tercer lugar, se percibe una cierta disconformidad con respecto a escindir autor *de* género, pero como trasfondo se lee, en los intersticios de este tejido, que los cineastas experimentan esta propedéutica para cristalizar la *performance* autoral casi como si estas reglas fueran emblemas del viejo modelo hollywoodense. En cuarto lugar, este género autor

señala la “mancha” o la “vergüenza” de filmar género (tradicional) en Argentina, algo impropio del que sigue la *performance* autoral²⁰³.

Si retomamos lo argumentado hasta aquí, entendemos que, mientras intenta edificar un modelo a su imagen y semejanza, la triangulación *El amante. Cine*, Universidad del Cine y BAFICI genera un patrón destinado a una implosión futura. ¿Por qué?

Porque el autor como género aprende, con el tiempo, que la *performance* autoral a la que da cuerpo puede trasladarse sin problemas, ahora sí, al terreno consistente de los géneros tradicionales. ¿Qué son, por ejemplo y *a posteriori*, *Leonera* (2008), *Carancho* (2010) o *Elefante blanco* (2012), del inflado Pablo Trapero, sino tradicionales films de género?

Pero, sobre todo, porque las nuevas generaciones del género autor entienden su inscripción en el universo audiovisual *como una inscripción genérica*, donde la capacidad del autor consiste en encontrar el vehículo de producción, distribución y exhibición más aceitado (con los festivales como síntesis empedecida de un Hollywood paralelo) para ser ungido como autor y así su producto, la película, sea etiquetado, pero sobre todo reconocido como marca y “vendido”. Nos referimos, en todo caso, a una plusvalía simbólica que excede el terreno de lo simplemente económico. Es el mercado del *sentido del autor*, la entronización comercializada de un producto que se pretende alejado de las reglas de la oferta y la demanda pero que, en definitiva, pacta con ellas.

Estas nuevas generaciones del género autor, además, no rechazan ni la televisión ni el universo web ni las múltiples formas de consumo de la cultura popular. Hijos de la debacle económica, política y social argentina post-2001, utilizan y mezclan aleatoriamente los elementos de una cultura que, a diferencia de la generación anterior, se hizo y se rearmó a partir de fragmentos,

²⁰³ Recuérdense los comentarios, por ejemplo, de Lucrecia Martel respecto de cineastas tales como María Luisa Bemberg o Adolfo Aristarain, en el reportaje a los directores de *Historias breves*.

de despojos, de una argamasa donde vale tanto *Hiroshima, mon amour* como la serie televisiva *Juego de tronos*. En este sentido, la cerrazón del triángulo crítica especializada, universidad y festivales sembró las bases de su propia carcoma, porque no supo, no pudo o –tal vez– no quiso entender el futuro cercano, sino que se regodeó en la autocomplacencia respecto de los valores y creencias con que esas tres instancias articularon un pasado audiovisual prestigioso a su medida.

Consideramos que este juego de roles donde cada uno de los miembros de la triangulación refrenda y sostiene al otro es un juego avieso. Por un lado, porque la crítica especializada, *El amante. Cine*, subrayó en demasía la flaqueza formativa (y analítica) disfrazándola de gesto libertario²⁰⁴, a la vez que fundaba una tradición por repetición de sus propios logros²⁰⁵. Esto sirvió, básicamente, para que la Universidad del Cine se fortaleciera como el único espacio legitimado culturalmente –es *la* formación en estudios superiores sobre cine; es *la* universidad de *qualité*– para “hablar”, “producir” y concomitantemente “crear” cine. Y el BAFICI licuó las diferencias sustanciales y la naturaleza del pacto tripartito detrás de los brillos de la pasarela de festival.

El autor como género es casi un capricho de época, una ficción que en su *performance* continua debe responder y coincidir (si puede) con la autoría “a secas”, porque se le imponen, finalmente, intereses que pasan por lo “artístico” y/ o “temático”; por ejemplo, el enjuiciamiento de la injusticia social en Argentina, como en *Bonanza* (2003), de Ulises Rosell. O se lo inscribe en tonos

²⁰⁴ El editorial del número 111 de la revista, de junio de 2001, es cristalino: “Cuando comenzamos a hacer *El amante* teníamos una obsesión: disimular nuestra posible falta de profesionalidad” (*El amante. Cine*, 2001: 1) y desplaza el enunciado a la tarea de edición, a la labor de la corrección de estilo, vanagloriándose de la calidad de la revista sobre este hecho particular. El argumento de la corrección editorial –subrayamos que todo el editorial está dedicado a ello, incluido un chiste final– en una revista que hizo de la incorrección su sesgo distintivo es, cuando menos, sintomático.

²⁰⁵ Un ejemplo claro de esta vocación por narrar (construir) al autor como género y, en esa época de descubrimiento, retratar (solapadamente) la perspicacia de la revista en reconocerlo es, por ejemplo, la nota de Javier Porta Fouz sobre *La libertad*, película de Lisandro Alonso, que se encuentra en el número 110 de *El amante*, de mayo de 2001, justamente en la edición dedicada al BAFICI de ese año. El primer y extenso párrafo de apertura de la nota recuerda, en un tono casi nostálgico, el periplo del descubrimiento de un nuevo cine argentino.

y registros particulares, de acuerdo con los cuales el film de autor no debe tener rastros de géneros tradicionales o debe profesar disidencias visibles con estos si los usa; así sucede con Lucrecia Martel o Pablo Trapero en sus primeras películas. El género autor que es el nuevo-nuevo cine argentino habilita, también, lecturas profundas de los films (basta recordar que gran parte de las películas del período muestran una larga geografía de miserias) y, en su devenir por todos y cada uno de los espacios que le son “permitidos”, también avala o rechaza contenidos (lo que le habilita la visibilidad festivalera), a la vez que prefigura la comercialización de sus propias producciones.

Existe, de acuerdo con la historia de la cinematografía argentina reciente, el nuevo cine argentino. Nosotros preferimos la denominación *nuevo-nuevo cine argentino* porque es, en definitiva, la huella del palimpsesto que es, en sí mismo, el género autor. O, si se quiere, un paisaje anegado bajo la mirada de las palabras ajenas (*El amante*, el BAFICI, la Universidad del Cine). Este paisaje narrativo humano, este territorio mórbido de texturas discursivas trastornadas, es el que se gesta, insistimos, entre la década de 1990 y 2001. La primera década del siglo XXI verá su endurecimiento y, en la actualidad, asistimos a su perentoria agonía²⁰⁶.

²⁰⁶ A la luz de esta triangulación entre *El amante*, la Universidad del Cine y el BAFICI que construye al autor como un género, consideramos que la franja que toma de 2001 a 2016 merece un estudio posterior. Vemos ahí, al menos, algunos elementos que permiten vislumbrar cambios sustanciales. En la crítica de cine, la aparición de revistas de estricto corte académico; en la crítica especializada, el surgimiento de nuevas voces que se sostienen, sobre todo, en espacios web. En *El amante*, las modificaciones desde la partida de Quintín. En la Universidad del Cine, la necesidad de ampliar la oferta académica con otras facultades, como la de Comunicación, so pena de infringir la normativa argentina en educación que regula los alcances, funciones y características de las universidades a escala nacional. En el BAFICI, los cimbronazos, ligados no solo a los cambios de gobierno, sino también a los consecuentes cambios de directores artísticos de la muestra.

Capítulo 9. La crítica de cine y la arrogancia de un destino incierto

Y así es como los que nos iluminan son los ciegos.

Julio Cortázar

9.1. Introducción

En este capítulo retomamos a la crítica cinematográfica –en cuanto responsable principal de la creación del género autor– para preguntarnos, veinticinco años después, por las relaciones entre la crítica especializada contemporánea y el autor como género cinematográfico. En primer lugar, revisamos de qué modo, en 2012, la revista francesa *Cahiers du cinéma* retoma el tema del autor con vistas a reedificarse ella misma como el agente fundamental de la creación del modelo autoral. Analizamos sus posicionamientos y contradicciones a la vez, que, en el apartado siguiente, inspeccionamos cómo una nueva revista de cine surgida en Argentina, *Revista de cine*, vuelve a copiar el modelo francés, se erige como la traslación políticamente correcta de patrones similares a los de *El amante. Cine*. Esta publicación, a la vez, es someramente revisada a partir de los cuestionamientos del crítico y realizador Nicolás Prividera, hecho que remite al estado de tensión y resquebrajamiento que vive hoy la crítica de cine en Argentina. Por último, nos preguntamos, sin pretensión de dar una respuesta única y totalizadora, sobre la función y el alcance de la crítica de cine aquí y ahora.

9.2. *Flor de piolas*²⁰⁷. Las diez taras del cine de autor o cómo reedificar al género autoral

En diciembre de 2012, *Cahiers du cinéma* edita un número especial dedicado al cine de autor. En él se enumeran diez “taras” que amenazan a este tipo de

²⁰⁷ *Flor de piolas* (1969, Rubén W. Cavallotti).

cine. Cada una de ellas es expuesta por alguno de los críticos de la revista. En realidad, accedemos al intento de *Cahiers* por construir de nuevo al género autoral, a partir de lo que ellos sus integrantes consideran taras en la producción estética de dicho modelo.

El análisis de este número nos permite ver de qué modo el cine de autor hoy, en el siglo XXI, sigue atado al canon tradicional francés y vuelve a ser invocado desde la voz legitimadora de la crítica especializada. Lo que implica, definitivamente, la sujeción del modelo argentino a dicho canon, habida cuenta del peso hegemónico que la revista ha tenido y tiene sobre el imaginario crítico en Argentina. Por otra parte, esto que aparece como un vaso comunicante entre el modelo francés y el argentino, en realidad, es un estado de las cosas que entrevemos como una situación general en el campo del cine a escala global, si con el término *global* circunscribimos, más concretamente, al cine realizado dentro de Occidente. Revisamos, entonces, los postulados enunciados desde la revista.

1. La pluma de Stéphane Delorme²⁰⁸ es clara respecto de la primera tara enumerada, el *pitch*: “el *pitch* es la maldición” (Delorme et al., 2014: 124). El texto se aboca a reseñar los males en los que caen los directores “autores” a la hora de buscar financiamiento para sus películas. Delorme da cuenta del espacio privilegiado donde se produce esto, los festivales de cine. Ahora bien, los festivales son, por encima de todo, circuitos de exhibición destinados a una visibilidad de las películas y, además, circuitos de inicio de producción para muchos films (¿qué cosa son, si no, los mercados dentro de los festivales, los “laboratorios” u otras instancias semejantes?), en otras palabras, espacios de regulación de un mercado. Entonces, existe en Delorme una pretensión

²⁰⁸ Stéphane Delorme (1974) es periodista y crítico de cine. Entre 2003 y 2009 fue miembro del comité de selección de la “Quinzaine des Réalisateurs” del Festival de Cannes. Ingresó en *Cahiers du cinéma* como colaborador en 1998, pasa al comité editorial en 2001 y en 2009 se establece como redactor en jefe de la publicación. Su presencia marca, por un lado, una dogmatización extrema de la revista, embozada, por otro, en la necesidad de una pedagogía crítica más ajustada.

de pureza del cine de autor alejado de la contaminación económica. Al mismo tiempo, liga el peligro del *pitching* con la falta de pensamiento en el cine de autor, sin dejar claro qué se entiende por esto –“lo mínimo que se le pide a una película de autor es pensar con ella” (Delorme et al., 2014: 124)–, a cierto manejo jamás explicitado respecto de la resolución en los films –“una de las calamidades para el cine de autor internacional fue la llegada del largometraje con ‘con vuelta de tuerca’, importado del cine rumano, cuyo único talento era el manejo de la temporalidad”²⁰⁹–, a una merma de la calidad narrativa –“el drama del cine de autor hoy son todas esas *películas a una sola velocidad*” (Delorme et al., 2014: 124)²¹⁰– y a una visión negativa del desarrollo digital en el cine. “El *pitch* es, por lo tanto, el enemigo número uno, aquel que paraliza el pensamiento desde su origen” (Delorme et al., 2014: 125). La pontificación de Delorme, además, elide el entrelazamiento entre críticos y programadores de festivales, alejando a los primeros de una posible degeneración de su función original y apelando a una pureza de la crítica, por lo menos, sospechosa. ¿El cine de autor, según Delorme, debe ser ajeno a los mecanismos de producción? Sabemos que esto no es posible; lo llamativo del argumento radica en la incapacidad de encontrar matices o morigeraciones en estos contextos. Para Delorme, si existe el cine de autor, debe estar ajeno al *pitching*. La pregunta entonces es: ¿de qué modo se articulan nuevas propuestas de financiamiento y producción de diferentes proyectos?

2. La *continuidad dialogada* es el segundo punto reseñado, esta vez por parte de Joachim Lepastier²¹¹. El primer punto de ataque es contra el

²⁰⁹ Jamás se explica qué entiende por esta regla general; solo señala, como ejemplo particular, el ahogamiento por la almohada en *Amor* de Haneke. No entraremos, por otra parte, en la desvalorización implícita del cine rumano que radica en la afirmación de Delorme.

²¹⁰ Delorme es brutal al unificar películas con un solo hilo narrativo al *pitching*. Confunde, en última instancia, una condición del texto fílmico con una condición de producción. Ve a la producción, en realidad, como condicionamiento absoluto de la realización.

²¹¹ Lepastier es crítico y cineasta. Posee un blog personal, www.365joursouvrables.blogspot.com, al que caracteriza como un bloc de notas muy personal donde se combinan sus gustos por el cine, la arquitectura, el diseño gráfico, la música y la fotografía.

guión: “el guión no es una obra. Es un documento de trabajo que debe hacer nacer el deseo, no limitarlo. [...] No se trata de oponer ingenuamente el guión ‘de hierro’ a una pseudolibertad de la improvisación, sino de militar por un cine en el que alguna cosa suceda realmente en el rodaje y haga sentir la estimulante transformación de un material escrito en un material visual” (Delorme et al., 2014: 125). La primera errata consiste en pensar que un hecho fortuito modifica el paso de un material escrito a uno visual. Básicamente porque lo propio de lo fílmico es elaborar un discurso audiovisual. Con guión o sin él. Radica en la observación de Lepastier lo más ínclito del pensamiento cahierista de los años cincuenta. Así, recupera con nostalgia *démodée* la mística de la *caméra-stylo*, el entrenamiento actoral en Rachid Djäidani o en Djinn Carrénard, los escritos día a día de Hong Sang-soo o la dimensión literaria en Bruno Dumont. “Las películas más encantadoras son también aquellas que se hacen de los medios para seguir la dinámica de sus rodajes, a riesgo de no asustarse de ser sobrepasadas por estos” (Delorme et al., 2014: 125). Yace en Lepastier una mezcla entre la visión romántica del primer cine moderno realizado por los jóvenes cahieristas y un reduccionismo de lo autoral a una condición fragmentaria. Sea por lo fáctico (el entrenamiento actoral, la escritura del guión entendida o bien como fracción o bien como hecho puramente estetizante), sea por lo metafórico, Lepastier parece más validar su propia producción tanto crítica como fílmica²¹².

3. Con una nueva sigla, *SNK* –para *síndrome Natascha Kampusch*²¹³–, Nicolas Azalbert²¹⁴ define la ausencia de punto de vista en películas que

²¹² En este sentido, remitimos al blog del crítico y a sus cortometrajes, sobre todo *Traces de ville* y *Paris roule-t-il?*

²¹³ Natascha Kampusch es una joven austríaca que vivió secuestrada desde los diez hasta los dieciocho años, hasta su fuga. Su historia plagó las crónicas periodísticas y derivó en la publicación de su libro *3096 tage (3096 días)*, que describe su cautiverio, y a la película homónima.

²¹⁴ Nicolas Azalbert (1974) es crítico y también director de cine. Sus dos largometrajes, *Sinon j'etouffe (Si no me ahogo, 2004)* y *Que ne suis-je fougère? (Si yo fuera un helecho, 2006)*, fueron filmados en Argentina y el primero de ellos participó en el BAFICI. En 2014 dio la voz al cortometraje argentino *Japonesa*, de Ignacio Masllorens.

solo se limitan a mostrar hechos, otro fallo que acosa al cine de autor. No importa si esos films se basan o no en datos de la realidad. Para Azalbert, “hay una suerte de estafa moral en la postura (tomada a menudo lealmente y con las mejores intenciones) que consiste en hacer de la película una exposición factual con el fin de dejar ‘que el espectador juzgue’” y sobre todo que las películas “reivindican una igualdad de todos los puntos de vista que equivale más que nada a la ausencia de un punto de vista” (Delorme et al., 2014: 126). Azalbert amalgama acríticamente variables respecto de la definición de *punto de vista* y no diferencia entre la lógica narrativa y la opinión personal. Además, olvida que todo film, aunque parezca oscilar entre la mostración y un trabajo neutral del punto de vista, siempre es ideológico; siempre se inscribe en un campo sociocultural sobre el que está manifestando algo. Sobre el final de su colaboración reclama una puesta en escena “sucía” a la hora de retratar hechos de la realidad, pero, sobre todo, aboga por una recuperación del estilo, entendido como una marca personal e intransferible, en otro calco más de la lógica cahierista emocional de los años cincuenta.

4. Cuando Florent Guézengar²¹⁵ analiza el problema del *culto a la destreza* en el cine de autor, establece que la progresiva pericia que los directores adquieren a lo largo de su trayectoria a promueve “un control cercano al aplastamiento... [...] este culto a la destreza apunta hacia un culto a la vanidad” (Delorme et al., 2014: 128). ¿En qué basa esto el crítico? ¿A través de qué elementos formales de la puesta en escena puede evidenciar este aplastamiento? Descansa en el texto un rechazo al cambio en lo que un autor propone. La condición autoral queda fija a un modelo único, de raíz estética legitimada por el canon; de hecho, la reivindicación final de la argumentación de Guézengar toma como referencia a Robert Bresson. El crítico pide “aire” en el cine de autor, no

²¹⁵ Crítico de cine en revistas especializadas y en periodismo. Escribe con regularidad en *Cahiers du cinéma*.

quedar adherido a la “destreza”, al “brío”, cuando en realidad, de acuerdo con el eje que propone todo el *dossier*, se trata lisa y llanamente de una defensa del gusto personal. Lo que se esconde detrás del “aire”, en definitiva, es el señalamiento rígido de cómo debe ser el género autor.

5. La quinta tara enunciada, esta vez por Jean-Sébastien Chauvin²¹⁶, es la *seriedad papal*, que queda resumida en la fórmula “espíritu de seriedad + pesimismo” (Delorme et al., 2014: 129), donde la seriedad es asimilada a la concepción de la planificación y de la puesta en escena en determinados directores, para reivindicar, en definitiva, otro tipo de puesta en escena. Chauvin impugna el miedo a la falta de profundidad y de ambigüedad que pueden o dicen sentir los realizadores respecto del trabajo en sus películas, y afirma que “la inteligencia de un cineasta se expresa ante todo en sus planos” (Delorme et al., 2014: 130) y que la preeminencia de la circunspección del texto emitido, en detrimento de la puesta en escena, convierte a las películas hoy en aburridos ejercicios de campos-contracampo. En este sentido, no queda nunca claro en la argumentación de Chauvin qué entiende por *puesta en escena*: defiende la entidad del plano pero cuestiona la plástica del montaje, reduciendo la noción de *puesta en escena* al simple constreñimiento de la imagen dentro del encuadre.

6. Las *películas sin imagen* son, según Stéphane Delorme, aquellas de las que no guardamos recuerdo alguno, dado que sus imágenes no proponen nada interesante que atesorar. En el cine de autor contemporáneo este defecto se adhiere a cierta idea del naturalismo²¹⁷,

²¹⁶ Jean-Sébastien Chauvin es crítico y director de cine. Forma parte de los docentes de la ESEC, École Supérieure d'Études Cinématographiques de París.

²¹⁷ Llama la atención que un crítico francés desconozca la densidad del término *naturalismo*, de origen francés en la literatura. Delorme reduce el naturalismo a una fórmula de simple captación de lo real “desnudo”, como si, a la postre, también desconociera las variables del realismo en el mismo cine francés y de la tradición y concepción del realismo en la misma revista que dirige.

al uso de la luz monocroma, al *flair indie cute*²¹⁸ (sic), a la película de bajo presupuesto, a la poca profundidad de campo. La suma de todos estos excesos cercena, según el crítico, el poder de lo imaginario en el cine de autor: “lo que falta por todos lados es un poder de lo imaginario. ¿Es curioso apelar a lo imaginario en los *Cahiers*, el reino del realismo baziniano? No, porque el realismo, al ser reducido a un mimetismo que no se da cuenta de esa convención, no puede defenderse solo” (Delorme et al., 2014: 130-131). En la pregunta formulada y su correspondiente respuesta, Delorme produce una polarización entre el realismo baziniano y lo imaginario, cosa ajena a la vocación realista que Bazin otorga al cine. Al mismo tiempo, reduce el problema de la imagen a un mero placer recordatorio.

7. En la enumeración de las taras del cine de autor, los *actores intercambiables* son un punto más, criticado por la pluma de Florence Maillard²¹⁹. “En el cine de autor, domina la impresión de ver el resultado de *castings* racionales y actuaciones *ad hoc* más a menudo que singularidades deseadas o experiencias compartidas por los actores y los realizadores [...]. A esto se suman personalidades chatas y desabridas [...] que junto a la prudencia de los *castings*, que reciclan permanentemente los mismos nombres, dan la sensación de que seguimos viendo las mismas caras al pasar de una película a la otra” (Delorme et al., 2014: 131). Resuenan paradójicamente en estas palabras los mismos ecos de los juicios que la crítica tradicional realizó, a principios de la década de 1960, sobre el recambio en el sistema de estrellas en el cine francés. Por otra parte, vuelve a aparecer la noción de *puesta en escena* como mero espacio en el que se inscribe el actor.

²¹⁸ Así nombra al estilo *indie* prolijo –su ejemplo es *Las vírgenes suicidas* (1999, Sofía Coppola)– e iluminado, según Delorme, como en una publicidad. Rechaza, en realidad, además del *indiecut*, el abuso de los *lens flares* como simple embellecimiento del encuadre. El término *lens flare*, de origen inglés, define el reflejo de la luz dentro de la cámara que es utilizado con fines dramáticos, estéticos, narrativos, según las exigencias del director. En español se lo denomina *halo de luz*.

²¹⁹ Es crítica de cine y programadora de cortometrajes en el Silhouette Festival de París. Escribe en *Cahiers* desde 2010.

En este sentido, la puesta en escena no se relaciona con los actores (como sostiene Maillard), sino que la puesta en escena incluye en sí misma a los actores. *Se pone en escena acción*, no un espacio, cosa que la crítica parece olvidar.

8. Cyril Béghin²²⁰, por su parte, arremete contra los *no-lugares del montaje*, esto es contra la tendencia del cine de autor al poco riesgo, atado a “una mecánica de corte que no autoriza ningún desborde, aplastada por el miedo o la ignorancia de toda forma de *raccord* que haría salir al guión de sus goznes” (Delorme et al., 2014: 133), o a trabajar con elipsis en vez de propiciar una búsqueda en el montaje en función de las necesidades de la puesta en escena. Lo más grave de la argumentación de Béghin es que confunde un método de trabajo –si se quiere, hasta una moda– con la producción de sentido que promueve el texto fílmico: “La ideología contemporánea es que el corte [...] debe ser siempre más visible que el *raccord*, lo que podría circular de uno al otro más allá de la continuidad. [...] lo inacabado de gestos o situaciones se volvió la *doxa* del montaje [...] también en el cine de autor que lo ha transformado en el único modo expresivo de la fragmentación de planos” (Delorme et al., 2014: 133). Nuevamente sobresale el gusto personal al rescatar a autores que no se ciñen a esto (por ejemplo, Abel Ferrara o Léos Carax), y elogia “sensación luminosa” con que elaboran el montaje de sus películas. El verdadero montaje en el cine de autor, para Béghin, es aquel que se ajusta a la normativa de su predilección, solo que esta aparece disfrazada bajo uno de los artilugios narrativos más manidos a la hora de pensar el montaje: como un estadio que “recupera así su función principal de perpetua apertura de la película a sus propias posibilidades” (Delorme et al., 2014: 134).

²²⁰ Nacido en 1973, Béghin estudia tanto arquitectura como cine. Forma parte no solo de *Cahiers du cinéma*, sino de variados proyectos editoriales y, también, de la Compagnie 3.14, de la bailarina Valeria Apicella, en calidad de montajista.

9. Para Vincent Malausa²²¹, lo *radical chic* es otra degeneración del cine de autor; esto expresa que la radicalidad formal y narrativa se vuelve demasiado explícita, más pendiente de la seducción del espectador y ligada a autocomplacencia por la forma. Una vuelta más sobre este asunto la constituye lo *radical choc*, es decir, lo *radical chic* atravesado por una estética de choque o confrontación directa con el espectador. El problema es que Malausa no explica qué define como *radicalidad fílmica*, cuáles son sus características. ¿La radicalidad es un rasgo dominante dentro de una propuesta de autor? De ser así, ¿se trata de una fundamentación estética o narrativa? Siguiendo la huella de los otros redactores, Malausa se decanta en función de su gusto.
10. Lepastier también repite su participación en el *dossier*, para describir la décima tara del cine de autor, la *fantasía ordinaria*. Acusa a las películas de autor, en este caso, de desarrollar guiones donde la fórmula “sustantivo que designa a un género cinematográfico” + adjetivo con un sesgo ajeno a la pertenencia genérica” es un lugar común: comedia de costumbres “anormal”, drama existencial “vodevillesco” son algunos de los ejemplos que enumera Lepastier. Lo que el crítico señala esta modalidad es “el territorio del consenso del cine francés” (Delorme et al., 2014: 135) y que produce, en consecuencia, una “fórmula mágica: la de un ‘cine de autor para el gran público’ en la línea de las producciones comerciales de Woody Allen, Almodóvar o Kaurismäki” (Delorme et al., 2014: 135-136). Es curiosa la anotación de Lepastier. ¿Es que el cine de autor debe alejarse del gran público? ¿Solo es para iniciados o entendidos? ¿Cuál es, por ende, el público digno de acercarse al cine de autor? El acercamiento al público se convierte así en una señal de escaso mérito estético o narrativo en el cine de autor. Lo que lo coloca

²²¹ Nacido en 1976, es crítico en la revista desde 2001 y forma parte de su comité de redacción. Entre 2002 y 2010 fue jefe de la sección de cine de la revista *Chronic'art*.

en un lugar complejo si quiere captar la atención o lograr la aceptación de algún tipo de público.

Estas diez taras que los especialistas ven en el cine de autor son sintomáticas del doble discurso de la crítica especializada o, al menos, de la esquizia y el estado de estupor en que se encuentran. Pero también de la soberbia desde la cual se atrincheran para, desde la apelación a una tradición prestigiosa, revisar, reelaborar y dictaminar cómo debe ser el género autor.

En primer término, porque muchas de las taras señaladas replican –en clave alterada– aquello que el cine moderno pretendía en la década de 1960. ¿El guión como parte de un proceso global de escritura que va del papel al rodaje, la renovación actoral acorde con las propuestas innovadoras, la intervención (de variado modo) en y con la realidad, el trabajo sobre la imagen, la radicalidad a la hora de plantear la puesta en escena, la disrupción en el montaje como evidencia de la representación o el uso del plano secuencia como sucedáneo del tiempo no son acaso el principio de formación de las ahora denominadas *taras*? Quizás quedaría eximido de dicha enumeración el *pitch*, dado que responde a otra coyuntura socioeconómica en la que se inscribe el cine de los últimos veinte años. Pero, al mismo tiempo, el *pitch* puede leerse como una versión actualizada de las estrategias de financiamiento a las que recurría el género autoral en la década de 1950.

Por otra parte, la retahíla de directores a los que los críticos apelan como un verdadero cine de autor son aquellos que cristaliza la crítica cahierista desde sus inicios hasta los finales del siglo XX –Robert Bresson, Jean-Marie Straub, Chantal Akerman, Manoel de Oliveira, Bruno Dumont, David Lynch, Abel Ferrara, David Cronenberg, Léos Carax–, sin olvidar el panteón que la revista edifica durante la más reciente contemporaneidad fílmica: Pedro Costa, Hong Sang-soo, Apichatpong Weerasethakul, Michel Gondry o Lisandro Alonso. En este marco, pueden, además, incluir a los nuevos valores autorales construidos por ellos mismos en cuanto objetores de conciencia respecto de las taras del

cine de autor. Así se inscriben Jeff Nichols, Rabah Ameur-Zaïmeche, Bertrand Bonello, Alessandro Comodin, Alice Winocour, entre otros.

En este contexto, se reconocen características específicas de los críticos que enarbolan, en 2012, el “deber ser” del autor cinematográfico. Estas son:

1. La falta de inclusión del cine en las coyunturas ideológicas, históricas e incluso políticas que hacen de él un signo de su tiempo.
2. La ausencia de conocimiento respecto de las historias del cine particulares.
3. La adecuación a un modelo autoral basado en el canon autoral definido a principios de la década de 1960.
4. La ceguera respecto de cómo ese modelo cambia en función de las coyunturas de época.
5. El regodeo con la propia construcción de un paradigma.
6. La defensa del gusto personal.
7. El chauvinismo crítico.
8. El desprecio por lo digital.

Los puntos 1 a 4 remiten más específicamente a la falta de rigor analítico en el campo de los estudios fílmicos (i. e., la vaguedad en torno a los conceptos de *punto de vista* o *puesta en escena*). Llama la atención cómo muchas de las apreciaciones sostenidas se montan sobre una inconsciencia respecto del entendimiento de la historia del cine como el proceso de desarrollo de una lógica del lenguaje fílmico. Al mismo tiempo, esto promueve una relativización conceptual y una precarización banal de los argumentos que sostienen.

Los puntos 5 y 6 refieren a un estado de autocomplacencia y autovalidación más cercano a la emoción que al rigor. Entonces se busca compensar la falta de argumentación con diversas salidas de corte poético. El gusto se instituye como valor de verdad y se teje una red de gustos compartidos que habilita la

validación, entendida más como reciprocidad entre iguales y como recomposición dentro del mismo sistema.

Los puntos 7 y 8, aunque menos explícitos, merecen revisión. En torno al punto 7, la adhesión al paradigma francés como valor cultural irremplazable, liga al *dossier* a la tradición de la crítica tanto literaria como fílmica. En este sentido, es irrefutable el lugar que ocupan los franceses en la historia de la crítica cinematográfica, su edificación y legitimación. El paradigma por ellos construido domina el campo hasta la fecha. En este circuito, destacan la minusvaloración de otros cines nacionales (por ejemplo, el rumano) y un componente de etnocentrismo lingüístico marcado.

Respecto del punto 8, si bien no es un tema recurrente en el desarrollo del *dossier*, es notable cómo se desprecia y minimiza el valor de lo digital: “hoy el desarrollo digital se corresponde voluntariamente con el desarrollo sin sorpresas del guión” (Delorme et al., 2014: 124); “Es sorprendente hasta qué punto se les perdona a las películas la nulidad de su imagen cuando son rodadas con bajos presupuestos [...]. Lo digital tiene la culpa” (Delorme et al., 2014: 130). La aversión a lo digital en el nuevo ambiente cahierista es, al menos, preocupante. Da cuenta de una incapacidad para entender el nuevo soporte, a la vez que impide ver cómo el desarrollo tecnológico coadyuva a que el cine pueda entender e intervenir en el contexto social de otro modo. Consideramos que justamente es en este punto donde la propuesta en torno al autor manifestada en el *dossier* se aleja ostensiblemente de la firma baziniana.

Por un lado, entonces, la renuencia a la adecuación al cambio de paradigma tecnológico. Por el otro, el sostenimiento de una tradición férrea que descrea de los cambios. Casi como una ironía, las bases del cine de autor en clave cahierista se convierten, para los nuevos cahieristas, en la tradición menos maleable y plausible de revisión. En este sentido, nada más ajeno a la relación entre el autor, el cine y el espectador que deseaba el tantas veces invocado Bazin. La base, insistimos, está en la noción de *caméra-stylo* de Astruc, solo

que, mientras que Astruc la pensaba en función de una renovación de escritura, los nuevos autores propiciados por el paradigma crítico son estilosos por cuanto respetan a ultranza las directivas del sustrato tradicional.

Lo paradójico de esta construcción del autor es que pretende que vuelva al redil a través del descrédito de las bases sobre el que el redil se yergue. En este sentido, “Las diez taras del cine de autor” es un texto esquizofrénico, contradictorio, en tensión. En un gesto de adolescencia vieja, los redactores esgrimen antes que nada su gusto, solo que lo hacen sobre el colchón que desplaza la cuestión del gusto a la pregunta por el arte. Desde esta perspectiva, quedan amparados en un tipo de paradigma estético donde la función hermenéutica es promovida desde un arte (en este caso, el género autoral) que expresa un modo de hacer y, mientras lo hace, establece esas mismas reglas del hacer.

Las derivaciones de esta publicación ocuparon, posteriormente, páginas de debates en publicaciones especializadas del cine locales y extranjeras. Independientemente de las disputas y posicionamientos sobre si existen o no esas taras, de los acuerdos o desacuerdos entre críticos y directores, un hecho básico atraviesa todo este proceso hasta la fecha y sobre este se insiste, se machaca y se escribe: el autor como género que se ha de definir, reelaborar y validar sigue existiendo e incluso es necesario sostenerlo a ultranza.

En el capítulo anterior analizamos la compleja elaboración del género autoral en Argentina, que, por otra parte, podemos ver como un síntoma que se proyecta a escala global. Por eso comenzamos este apartado retomando la disputa francesa. Posterior al período revisado en esta tesis, manifiesta de qué modo, además, las contaminaciones y reverberaciones entre la crítica especializada, los realizadores y la formación académica se relacionan. Por un lado, construyen al género autor como una salvaguarda necesaria de su propio quehacer profesional. Por el otro, la resultante de este proceso manifiesta más las fracturas dentro del pacto entre instituciones que legitiman el campo que la

voluntad de encontrar nuevos acercamientos y lecturas sobre el universo del cine. Universo que, además, queda constreñido a la concepción del cine tal y como fue fraguada en la década de 1950. Ese estado precario y precarizado que vimos en la construcción de *El amante. Cine* y sus consecuencias parece haber atravesado a todo el espectro de la crítica especializada.

En Argentina, este cortocircuito y “pegoteo” conceptual tiene, a la fecha, un espacio nuevo donde guarecerse: la aparición de una nueva revista de cine.

9.3. Los jóvenes viejos²²². Apostillas sobre *Revista de cine*, una nueva revista vieja o el relevo de *El amante. Cine*.

En 2014 sale a la venta *Revista de cine*, revista de edición anual que nuclea en su *staff* a miembros de la crítica especializada, de la crítica académica, a realizadores cinematográficos y a realizadores que, además, son críticos. La publicación puede leerse como un espejo del magma de tensión con y de intento de superación de las publicaciones sobre cine en el país. Pero también de la imposibilidad de lograr dicha superación y de los límites de la propia revista. Su título es el calco de la antigua *Revue du cinéma*, fundada por Jean George Auriol en 1928²²³ y cuya desaparición, en 1949, es el punto de gestación de *Cahiers du cinéma*. En este sentido, *Revista de cine* invoca un antecesor fuerte, por ser la *Revue* tanto un punto de renovación de la crítica como la base del proyecto editorial que hegemonizará el concepto de “crítica de cine”, los famosos cuadernos franceses. La jactancia de este gesto puede leerse como un intento de definir un antes y un después en el terreno de la crítica cinematográfica contemporánea argentina. La misma concepción de la revista lo manifiesta, desde por su diseño gráfico (en impoluto blanco y negro y de corte austero) hasta por el equipo editorial cuyos miembros vienen del periodismo, la crítica especializada de cine y la crítica académica.

²²² *Los jóvenes viejos* (1962, Rodolfo Kuhn).

²²³ La *Revue du cinéma* circuló durante dos períodos, 1928-1932 y 1942-1949. En ella se formaron, sobre todo en el segundo período, críticos que luego formarían parte de *Cahiers du cinéma*.

La propuesta tiene como director al realizador, guionista y productor Rafael Filippelli, formado durante los años sesenta y considerado un exponente de la modernidad fílmica en el país. El secretario de redacción es el crítico, director y ex director del BAFICI Sergio Wolf. El comité de redacción está integrado por los antedichos más un grupo de directores, también guionistas y críticos surgidos de la Universidad del Cine y que forman parte de la segunda camada del nuevo cine argentino, Mariano Llinás²²⁴, Hernán Hevia²²⁵, Rodrigo Moreno²²⁶, Juan Villegas²²⁷. A estos se suma David Oubiña²²⁸, crítico y ensayista formado en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Todos ellos, sin excepción, forman parte del cuerpo de docentes de la Universidad del Cine, de hecho apoyo de este proyecto editorial. La revista es anual y en su primer número se dedica, básicamente, a discutir sobre la crítica de cine, el cine independiente y el cine de autor. Los colaboradores de este primer número son un grupo de críticos contemporáneos a los de la actual *Cahiers du cinéma*²²⁹, Beatriz Sarlo²³⁰, Pablo Gianera²³¹ y Nicolás Zukerfeld²³²; también en la propuesta se reedita un texto de Víctor Erice²³³ sobre Serge Daney.

²²⁴ Mariano Llinás es director, productor, guionista y actor, nacido en 1975. Es egresado de la Universidad del Cine, donde imparte *Guión*. Filmografía: *Balnearios* (2002), *La más bella niña* (2004, cortometraje), *Historias extraordinarias* (2008). Es la cabeza de la productora cinematográfica El Pampero Cine. Desde 2010 se encuentra trabajando en su próximo largometraje, *La flor*.

²²⁵ Hernán Hevia es director, intérprete, productor, guionista, sonidista, fotógrafo, montajista, asesor en la estructura del guión, asistente de dirección y asistente de sonido. Filmografía: *Mi bella inquietud* (2003, cortometraje). Es más conocido como crítico de cine y como docente en la Universidad del Cine, donde da clases de *Dirección*.

²²⁶ Rodrigo Moreno es director, productor, guionista, montajista, productor ejecutivo, director de *casting*, nacido en 1972. Es docente en la Universidad del Cine de la asignatura *Rodaje*. Filmografía: *Nosotros* (1993, cortometraje), *Mala época* (1998, film colectivo), *El descanso* (2001), *El custodio* (2005), *La señal* (2007, telefilm), *Un mundo misterioso* (2011), *Réimon* (2014).

²²⁷ Juan Villegas es director, guionista, productor, montajista, productor ejecutivo, ayudante de dirección y crítico de cine, nacido en 1971. Filmografía: *Rutas y veredas* (1995, cortometraje), *2 en 1 auto* (1998, cortometraje), *Sábado* (2001), *Una tarde feliz* (2002, cortometraje), *Los suicidas* (2005), *Ocio* (2010, codirección de Alejandro Lingenti). Es docente en la Universidad del Cine de la asignatura *Realización integral (Dirección IV)*.

²²⁸ David Oubiña. Es docente en la Universidad del Cine de *Historia del cine I*.

²²⁹ El grupo, también responsables del *dossier* analizado, lo forman Stéphane Delorme, Nicolas Azalbert, Cyril Béghin, Jean-Sébastien Chauvin, Florent Guézengar, Joachim Lepastier, Florence Maillard y Vincent Malausa, quienes, en el momento en que redactamos esta tesis siguen siendo miembros de la redacción de *Cahiers du cinéma*.

²³⁰ Beatriz Sarlo (Buenos Aires, 1942) es ensayista, escritora y periodista, especialista en crítica literaria y cultural. Durante treinta años (1978-2008) dirigió, hasta su cierre, la revista *Punto de*

La enumeración es deliberada porque diseña el constructo cultural sobre el que opera la revista y su concepción de la crítica de cine “aquí y ahora”²³⁴. La discusión sobre la crítica, llevada a cabo por la totalidad del equipo de redactores, recoge afirmaciones contundentes sobre el estado actual de la crítica de cine y sobre la función crítica (Wolf et al., 2014). En primer término se establece una disputa en torno a la díada forma-contenido y sus límites, tomando como base de la discusión el uso apropiado o no que de ella hicieran los *Cahiers du cinéma* y las consecuencias de esto. En este derrotero, lo que subyace es una contradicción entre la negación de la hermenéutica como matriz del trabajo crítico y, a la vez, la exigencia de una interpretación “a lo Susan Sontag”²³⁵.

Los críticos de cine, en general, son marcados como un colectivo que no lee (ni textos sobre cine ni otro tipo de textos, por ejemplo, novelas, que les amplíe el campo cultural) ni revisan las películas clásicas. Los críticos, para *Revista de*

vista, mojón insoslayable en la historia de las publicaciones culturales en Argentina (una síntesis de la función de esta revista puede verse en <http://edant.clarin.com/diario/2008/04/03/sociedad/s-03901.htm>). Es una de las investigadoras más reconocidas en el país y en el exterior (sobre todo en los Estados Unidos) en el ámbito de los estudios universitarios. Está casada con el director de cine Rafael Filippelli.

²³¹ Pablo Gianera, nacido en 1971, es ensayista, crítico de música y literatura y traductor. Docente del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”, también es redactor de la revista *ADN cultura* del periódico *La Nación* y miembro de la revista *Diario de poesía*.

²³² Nicolás Zukerfeld es director, intérprete, cámara, guionista, fotógrafo, nacido en 1982. Cortometrajes: *La escena familiar* (2002), *Silencio* (2002), *El fusilamiento de Dorrego* (2002), *La muerte de Alberto Greco (en cinco personajes)* (2005), *Escenas sobre la muerte de los niños* (2009), *La distancia entre las cosas* (en postproducción). Largometrajes: *A propósito de Buenos Aires* (2006, film colectivo). Es docente de *Historia del cine argentino* en la Universidad del Cine.

²³³ La inclusión del director español Víctor Erice (1940) es triplemente interesante: a) es un ejemplo de autoría y estética diferenciadas dentro de la producción fílmica española; b) ha sido un renovador de la crítica cinematográfica en su país en publicaciones tales como *Nuestro cine*; c) se toman de su acervo las palabras en torno a Serge Daney, otro icono indiscutido de *Cahiers du cinéma*.

²³⁴ Nuestro “aquí y ahora” refiere al momento de redacción de esta tesis, entre septiembre de 2014 y el primer semestre del año 2016.

²³⁵ La confusión en torno a la lectura de Sontag es considerable. Por un lado, el texto admite que la autora quiebra la construcción de la relación forma-contenido. Pero, por otro, no puede leer que la desestimación hermenéutica que propone Sontag (basada en la problematización de la teoría mimética en el arte y sus derivaciones) también es una interpretación posible, anclada en un tiempo y espacio determinados, en los cuales el estado de la cultura occidental y sus narrativas han entrado en crisis.

cine, no recorren los circuitos de arte y ensayo²³⁶ y no saben escribir o desarrollan una mala escritura basada en la inmediatez. La descripción es brutal, aunque aparece diseminada subrepticamente en el diálogo entre pares. Sin embargo, dos opiniones concatenadas parecen sintetizar el problema:

Moreno: Justamente: cuando Rivette toma el travelling de *Kapo*, analiza un movimiento de cámara y, a partir de ahí, devuelve una idea sobre la distancia en el cine. Considerar a la crítica en relación a la forma, es pensarla como algo que devuelve una nueva idea sobre el cine. No es cuestión de pensar si tiene un travelling o un paneo sino en qué medida la película revela una idea sobre el cine. Me parece que es eso lo que definitivamente se perdió: ver las películas como un medio para pensar el cine.

Oubiña: Aun cuando se admitiera que las críticas de *Cahiers* eran más contenidistas que lo que la memoria tiende a adjudicarles, es cierto que tenían un rango de referencias culturales impresionantes. Para hablar de Howard Hawks, Rohmer hacía referencias a Mozart o Dostoievski. De todos modos, no estoy tan seguro de que la crítica sea distinta al cine. No lo podría argumentar ni lo podría demostrar. Casi como un axioma, diría que si la crítica funciona mal, eso es porque el cine funciona mal. Para decirlo de otra manera: si es cierto que los críticos hacen mucho que no leen a Bazin, los cineastas tampoco ven mucho cine. Los críticos no leen mucho, no leen los textos de crítica ni leen otras cosas. Pero los cineastas tampoco (Wolf et al., 2014: 11).

La discusión propone una recuperación de una estética del buen cine, ligado a la belleza y a la obligación de recuperar las películas que revelen una idea sobre el cine. Y de una crítica que esté a la altura de tamaño trabajo. Pero esa

²³⁶ De hecho, la única sala reputada como *de arte y ensayo* es la Sala Leopoldo Lugones, que pertenece al Complejo Teatral de Buenos Aires, popularmente conocido como “Teatro San Martín”, y funciona desde 1967. Esta sala es el espacio donde se proyectan retrospectivas de grandes directores de la cinematografía mundial, films “malditos”, ciclos de películas de diversas geografías y todo lo que atañe a la vulgata en torno al “deber ser” del cine *de arte y ensayo*. La programación de la sala está a cargo, desde 1979, del crítico de cine y periodista Luciano Monteagudo (Buenos Aires, 1958), también delegado de los festivales de cine de Berlín (desde 1999) y Huesca (desde 2002). Entre 2000 y 2005 fue presidente de la filial argentina de FIPRESCI. En cuanto crítico de cine y programador cubre, desde 1986, festivales tales como Toronto, Cannes, Venecia, Rotterdam, Chicago, San Francisco, La Habana y Yamagata, entre otros. Los datos señalados ayudan, a modo de ejemplo concreto, a ver la trenza que existe entre crítica, programación y festivales, tal como venimos analizando en este trabajo.

idea del cine verdadero se apoya sobre supuestos ya establecidos y a los que los mismos redactores de *Revista de cine* adhieren: el cine de autor, la impronta de la modernidad como único bastión del cine verdadero y una concepción de alta cultura. Es interesante que al establecer los vínculos entre crítica y cine, los dialogantes expresen sus ideas como si ellos no formaran parte ni de la crítica de cine ni del vasto universo de la producción y realización de películas. Este distanciamiento señala el lugar desde el cual se emiten las aseveraciones y las réplicas que el colectivo esgrime: el sitio de la crítica como juicio autorizado (Williams, 2003: 86). El grupo que da cuerpo a *Revista de cine* remeda en su misma propuesta la lógica del trampantojo: un discurso aparentemente cuestionador de los grilletes históricos que porta la crítica y el cine (el cahierismo, la autoría, la independencia) despliega –bajo la pintura coral de múltiples miradas– una posición fuerte respecto del cine como arte y del modelo fundacional que lo acredita. No puede ser de otro modo, creemos, habida cuenta de que las voces que dialogan en la publicación necesitan refirmar su posición como críticos y como cineastas en medio de un estado endeble de la crítica. El artículo inicial es preclaro en su nombre: “Por dónde empezar (discusión sobre la crítica)”. Se empieza por donde el texto termina: en la mutua validación de un acuerdo conceptual en torno a la crítica como una bella arte ligada al modernismo fílmico. El *staff* mismo de la publicación puede leerse como una declaración de principios: pertenecen a un espacio institucional (la Universidad del Cine), fundado por un prócer fílmico de la generación del sesenta (Manuel Antín), del que ha surgido la mayor parte de la nómina del nuevo-nuevo cine argentino.

La opinión final generalizada del grupo lanza el guante al definir que a la crítica de cine, en definitiva, le falta “audacia y originalidad” (Wolf et al., 2014:15) – aunque nunca definen qué entienden por eso y, al mismo tiempo, ellos tampoco proponen nada nuevo–, a la vez que, en el trabajo específico sobre el cine argentino, “los cineastas dijeron cosas más interesantes que los críticos” (Wolf et al., 2014: 18).

En cierta medida, *Revista de cine* es la contracara contemporánea de *El amante. Cine*. No por la precariedad, todo lo contrario; sino por la tozudez en permanecer atados a la tradición francesa. Pero también por la prepotencia disfrazada de preocupación con la que, desde el sitio del discurso legitimado, ellos dictaminan en qué términos el autor debe ser pensado por la crítica especializada, “olvidando”, al mismo tiempo, que son ellos parte de la misma crítica. El “olvido”, a su vez, se disimula tras el insoslayable y tácito acuerdo de que, en definitiva, ellos se pronuncian desde el resguardo universitario. Entre la revista de corte académico y la de crítica especializada, *Revista de cine* nada en las aguas inciertas pero a la vez autosuficientes del saberse miembros de una elite cultural: quizás sea a la fecha la publicación más sintomática de los vicios que por exceso la ligan irremediabilmente a su pariente pobre, *El amante. Cine*. Y del mismo modo que esta última, obtiene los lauros del apoyo de la Universidad del Cine²³⁷.

Casi a mitad de 2016 sale el segundo número de la revista, dos años después de su nacimiento. El editorial se pronuncia:

Llega el segundo número de la *Revista de Cine*. El primero se abrió con una discusión que llevó como título “Por dónde empezar”. Provocó opiniones diferentes, más de las que esperábamos quienes participábamos en ese diálogo inicial sobre cine argentino y crítica.

Este segundo número no viene a prolongarlo, sino a seguir hacia adelante.

Detengámonos brevemente en estas palabras. Antes que nada, se trata de “la” revista de cine. Indudablemente, para sus hacedores, no hay otra²³⁸. A desmedro de la controversia que provocó en 2014 su aparición, la propuesta decide “seguir hacia adelante”. El “hacia adelante” aparece definido en el resto

²³⁷ La revista no oculta la procedencia ni el mecenazgo. En su retirada de tapa figura: “Realizada con el apoyo de la Universidad del Cine”.

²³⁸ Desde nuestra lectura, podemos exponer que, bajo la perspectiva autosuficiente enunciativa en la que se yergue la revista, esto es claramente así. En noviembre de 2000, por ejemplo, ve la luz la revista *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, propuesta de corte mixto (su base, su dirección, es estrictamente académica, pero no pertenece a ninguna universidad en particular), de un tono mucho más medido, afable si se quiere, respecto de en qué medida interviene en el campo cultural.

del editorial como la revisión de los proyectos de los estudiantes de las asignaturas *Dirección IV* y *Rodaje*, a cargo de Rodrigo Moreno y Juan Villegas, docentes de la Universidad del Cine; como la revisión de cinematografías clásicas (Lubitsch, Rossellini y Hawks); como la recuperación del cine fuera del mercado (Mekas o Cassavetes)²³⁹; como el pronunciamiento sobre el guión de Rafael Filippelli; como la autorreflexión sobre el cine argentino “aquí y ahora”; y como la crítica a un par de películas (Beatriz Sarlo sobre *Relatos salvajes*, de Damián Szifrón, y Sergio Wolf sobre *Mia madre*, de Nanni Moretti)²⁴⁰.

La revista no considera ni siquiera pertinente tomar el guante de la provocación que generó su primera edición y decide no prolongar la querrela con la excusa de que el propósito es apostar a futuro. El futuro, en este sentido, se ciñe, otra vez, a la recirculación de los valores instituidos por la universidad de *qualité*. Todas las notas de este segundo número revalidan las prosapias sesentistas regurgitadas y reordenadas a partir del canon que se armó desde la década de 1990. La diferencia estriba en que, mientras que *El amante. Cine* provoca su implosión merced no solo a su labilidad sino también a su infantilismo emocional, esta nueva crítica, más cerca de la pátina universitaria, se funde y se funda desde la elegante caballerosidad nominal que subyace bajo la “neutra” denominación de la revista. Nos referimos, nuevamente, al modelo Antín, que, también en una reubicación de la *performance* autoral, ahora se instala en la crítica académica.

En este sentido, si el período acotado que trabaja esta tesis (1991 a 2001) observa cómo la crítica especializada borromeica –*El amante. Cine*– se instituye apoyada en, trenzada con la Universidad del Cine y el BAFICI, hoy podemos aventurar que todo el campo cultural ha quedado cooptado por las estrategias de un mercado real y simbólico generado desde la Universidad del

²³⁹ Este punto es particularmente interesante porque vuelve sobre el lugar puro y cristalizado del arte por el arte, las contradicciones de la producción industrial, y construye, debajo de la disputa que narra, la idea del cine independiente (hoy) ajeno a toda lógica de mercado.

²⁴⁰ Colegimos que todos los textos que forman parte de este número, de reciente aparición, fueron producidos en 2015, dado que el editorial, sobre el final, dedica el número de la revista a Chantal Akerman: “Estas líneas fueron escritas hace pocos días. Y de pronto, llegó una noticia: Chantal Akerman había muerto” (2016: 5).

Cine. No solo hegemoniza el mercado como una productora de autores, sino que determina gran parte del mercado de exhibición y distribución que es el BAFICI. Y ahora, en 2016, ya posee su propio órgano discursivo, que, sin nombrarla, la vuelve doxa y la difunde en un arco que va del periodismo más tradicional (por ejemplo, la figura de Sergio Wolf) a la procedencia universitaria más conspicua (por ejemplo, la presencia de Beatriz Sarlo). Eso es *Revista de cine*. En otras palabras, si la década de 1990 llevaba la marca de *El amante* y su líder, Quintín, hoy, la cooptación del mercado simbólico de la ficción autor está amparada en el espacio que, desde hace más de veinte años, teje y regula todo el quehacer cinematográfico prestigiado bajo la sombra del contubernio que ha sabido armar el *dispositivo cultural* “Manuel Antín”²⁴¹.

9.3.1. Los dos rivales²⁴². La tensión entre Nicolás Prividera y *Revista de cine*

En 2014, *Revista de cine* despierta un batiburrillo de enojos y reacciones diversas. Por un lado, la crítica de espectáculos y la especializada se sienten menoscabadas en su labor. Las respuestas varias no se hacen esperar²⁴³. Es interesante que, en vez de replantear o contraargumentar en torno a la posición de *Revista de cine*, la crítica especializada asume sus dichos como algo

²⁴¹ Decidimos llamarlo *dispositivo cultural* porque bajo la firma se agrupan agentes del campo cultural que han encontrado un nicho donde cobijarse tras la caída de sus propios espacios de pertenencia o legitimación. Por ejemplo, Rafael Filippelli y Beatriz Sarlo sintetizan la unión matrimonial de la cultura de *qualité*: esa que se fragua en el justo equilibrio de la reflexión que liga a un cierto progresismo de centroizquierda con los valores culturales de la alta burguesía. Rafael Filippelli, es públicamente sabido, es amigo personal de Manuel Antín. Además, no debemos olvidar que Sarlo fue creadora –junto con Carlos Altamirano y Ricardo Piglia– de la revista cultural *Punto de vista*, que entre 1978 y 2008 rigió el destino del debate cultural del país en temas de crítica literaria, cultural, historia de las ideas y de los intelectuales, sociología de la cultura y política, estética y medios masivos (básicamente el cine). Si en 1978 la revista fue un mojón de resistencia en los tiempos oscuros del terrorismo de Estado, para 2008 se había convertido en el síntoma más acendrado de un cuerpo de elite que, salido de los claustros universitarios, constituyó el “deber ser” del análisis cultural no solo en Argentina sino también en América Latina. Aunque es muy temprano para atisbarlo, consideramos que, en cierta medida, *Revista de cine* aspira a ocupar el espacio de reinención de la tradición y modernización de la crítica que constituyó el proyecto inicial de *Punto de vista*. No por nada apela a un registro de recorridos y de uso del lenguaje que trae aires de ese modelo, más allá de la inclusión en sus filas de la misma Sarlo y de otros que han escrito en *Punto de vista* (Filippelli, Oubiña, Hevia).

²⁴² *Los dos rivales* (1944, Luis Bayón Herrera).

²⁴³ Remitimos a la discusión que ocupó, básicamente, el blog www.otroscines.com.

personal. Este estado de enfurruñamiento y ofensa es característico en los críticos de cine en Argentina. Al respecto, en la entrevista en profundidad que le realizamos, Marcelo Panozzo señala: “Me gustaría que el rol de la crítica no fuese ofenderse por cualquier cosa. [...] Es gente ofendida, todas las discusiones son muy personalistas. Se abandonan las ideas: ‘Siento que me está atacando’. No te está atacando: te está discutiendo; no pasa nada, discutamos”. La única voz que se separa (al menos en su intención) de este escenario es el también crítico y director de cine Nicolás Prividera²⁴⁴. Apenas salda *Revista de cine*, Prividera se encarga de cuestionar cada uno de los artículos del *staff*, en una nota del blog *Ojos bien abiertos*²⁴⁵ titulada “Mito de fundación: en torno a *Revista de cine* (análisis nota por nota de la publicación)”²⁴⁶.

Nos interesa, básicamente, señalar los dos términos que marca Prividera en el título de su nota: *mito* y *fundación*. Recoge de la enunciación grupal llamada *Revista de cine* una enérgica presencia de una primera persona coral que se posiciona fuerte con la idea de conquistar un espacio pobre, el de la crítica contemporánea. En ese posicionamiento, quienes escriben en la publicación fundan, además, su condición mítica, anclada en la referencia a un pasado glorioso (el de la modernidad fílmica) del que ellos son la consecuencia y la

²⁴⁴ Nicolás Prividera (Buenos Aires, 1970) es director y crítico de cine argentino. Sus documentales, *M* (2007) –sobre la desaparición de su madre durante la última dictadura militar en Argentina– y *Tierra de los padres* (2011), constituyen investigaciones sobre la construcción de la historia, la memoria y la identidad en Argentina; lo incisivo de la mirada y el trabajo sobre el relato lo ubican como uno de los más serios exponentes en la filmografía del país. En noviembre de 2014 sale a la luz su libro sobre cine argentino, *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*, donde, sin ambages, Prividera desmiembra el canon de la historia del cine vernáculo de los últimos veinte años tal cual lo edificó la crítica de cine a la que nos abocamos en esta tesis. En esa revisión inteligente a la vez que impiadosa, Prividera reconfigura la genealogía del cine argentino, en franca revisión, además, de los nombres ungidos de la cinematografía mundial. Quizás un buen disparador para empezar a entender a Prividera sea una de las propias dedicatorias de su libro: “Y a los amigos y adversarios que me alentaron a escribir”. Por último, podemos disentir de alguno de los acercamientos de Prividera o cuestionar la tendencia a la autorreferencia que lo caracteriza. Pero, sin duda, es un conspicuo exponente de la escritura crítica de cine en el país.

²⁴⁵ El blog es una subsección de la página www.otroscines.com, la página web más revisada por los amantes del cine. La sección “Ojos bien abiertos” es un emprendimiento del cordobés Roger Alan Koza, uno de los críticos más considerados del entorno argentino.

²⁴⁶ La totalidad del texto puede consultarse en http://www.otroscines.com/debates_detalle.php?idnota=8964&idsubseccion=153.

egregia respuesta. Para Prividera *Revista de cine*, parafraseando a Bazin, construye (léase: *se construye a sí misma como*) el mito de un cine total.

Importa este razonamiento porque pone sobre el tapete una de las faltas más fuertes que Prividera le achaca a la crítica de cine: el desprecio por la tradición de cine vernácula. El director se posiciona radicalmente en torno a la función crítica pensándola como un acto de escritura inscrito en lo político²⁴⁷, esto es, en una instancia superadora donde la crítica, además de proponer una lectura del film, establezca un diálogo con el presente y se convierta en intervención productiva sobre el entorno²⁴⁸. Para esto es necesario participar de una tradición, conocerla, establecer una genealogía, para entender en qué estado de la producción crítica y, por ende, de la producción fílmica se encuentra el cine en general y la cinematografía de un país, en particular.

Cabe señalar que Nicolás Prividera es una *rara avis* dentro del panorama de la crítica cinematográfica argentina. El también director de cine produce, en términos generales, el rechazo de sus pares²⁴⁹. La voracidad de lectura y de producción de Prividera es notable y excede el mero campo de los estudios sobre cine. Consciente de su pertenencia a la historia cinematográfica argentina, la escritura de Prividera –si bien sumamente autorreferencial– se destaca por la capacidad de inscribirse en una tradición crítica, fílmica y cultural. David Bordwell analiza la retórica crítica y señala que es el resultado de una imbricación entre lenguaje, estructura y estilo del discurso crítico que los hace corresponder con las categorías de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* de la retórica tal como la forjó la Antigüedad clásica (Bordwell, 1995: 52-58). El discurso crítico de Prividera puede analizarse desde esta perspectiva, habida

²⁴⁷ La referencia evocada e invocada de Prividera es, como vimos en el capítulo 7, David Viñas y su texto fundacional *Literatura argentina y realidad política*. Véase la entrevista en profundidad al director.

²⁴⁸ Remitimos, nuevamente, al análisis de la entrevista en profundidad con este director.

²⁴⁹ Honrosas excepciones dentro del espectro de la crítica se “atreven” a sentarse a discutir con Prividera. En términos generales, resulta molesto un lector tan puntilloso como Prividera, quien, a la hora de contraargumentar, puede apelar a un abanico amplio de referencias culturales que exceden el cine. A esto se suma la fina ironía, el –a veces– humor socarrón, la rapidez con que Prividera puede elaborar una lectura y, sobre todo, la autorreferencialidad que lo caracteriza.

cuenta de que la elaboración, la organización y el estilo con los que trabaja sus argumentos son sólidos. Independientemente del acuerdo o no con estos, lo cierto es que a la hora de argumentar Prividera posee una solvencia de la que la media de la crítica cinematográfica en el país carece. En noviembre de 2014, a su vez, sale publicado el primer libro de Prividera, *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*, que reúne diversos aportes que el crítico escribió respecto de la razón de ser del nuevo cine argentino. Entendemos este texto como el cuestionamiento más fuerte a *Revista de cine*. Desde su mismo título apela a los dos términos más esquivos al nuevo cine argentino y a la crítica especializada: *historia* y *política*. Como bien señala Eduardo A. Russo en el prólogo,

[u]na preocupación atraviesa, de modo justificadamente persistente, las intervenciones de Prividera: no la presencia o ausencia de lo político como algo tematizado en los films del [nuevo cine argentino], sino la sorda renuencia de buena parte de su cuerpo más reconocible y celebrado por su recepción crítica a inscribirse en una historia, en dos sentidos complementarios: la del cine argentino y la de una nación. Condición preliminar para la constitución de ese potencial país del cine al que elude en su título. ¿Cuál es el lugar y las posibilidades de intervención en un espacio que excede al de la camarilla, la tribu o el espacio limitado a esos que son como uno, con los que uno se entiende, pero como quedando en familia? Es cuestión de búsqueda, pero también de duelo (Russo en Prividera, 2014: 14-15).

La renuencia que subraya Russo se basa, tal como hemos sostenido en el desarrollo del aparato crítico especializado y legitimado, en un conflicto de larga data y que tiene en la década de los sesenta su inicio letal. Además, remarcamos que la pelea Prividera-*Revista de cine*²⁵⁰ es el síntoma

²⁵⁰ Decimos *pelea* por cuanto el estado de tensión de los discursos a partir de la aparición de *Revista de cine* hizo que se propiciara, como en un *ring*, el encuentro entre Prividera y el director más conversador y discutiador del *staff* de la revista, Mariano Llinás. La discusión sobre sus posiciones en torno al cine argentino se dio en el marco del *Festifreak. 10 Festival Internacional de Cine de La Plata*, dentro de la sección “Espacios de formación”, en la mesa titulada “El cine argentino y la tradición”, llevada a cabo en la ciudad de La Plata, el 17 de octubre de 2014. Puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=rUskHnM9YA4>. Es interesante, en la página web del festival, cómo se publicaba este encuentro: “¿Hay tradición

contemporáneo del estado de la crítica. Estas dos posiciones se encuentran en los extremos de un terreno resquebrajado, en crisis, casi desorientado.

9.4. *El viaje sin regreso*²⁵¹. Un modelo de crítica que hay que dejar atrás

La crítica de cine de fines de los años noventa puso en funcionamiento un proceso de gestación de su propio espacio como referencia ineludible para la reflexión sobre el cine y, como vimos, su exponente sintomático es la revista *El amante. Cine*. La estrategia de validación de sí misma se basó en la edificación del nuevo cine argentino como bandera de conquista y de la figura del autor como recuperación de la escritura fílmica que sirvió para autorizar la escritura crítica. Y, si bien la crítica acusaba una formación débil, obtuvo soportes coyunturales: las escuelas de cine (con fortísima incidencia y captación integral del espacio por parte de la Universidad del Cine) y los festivales (básicamente el BAFICI).

De este entramado se teje al autor como necesidad imperiosa: es signo de los tiempos de los festivales, es el tema de la crítica y es sostenido por un modelo hegemónico surgido de la Universidad del Cine. Y lo denominamos *género cinematográfico* porque, desde la pregnancia de esta crítica borromeica, es *narrativizado, puesto en acción, ficcionalizado*, si se quiere, hasta edificarse como un canon. La crítica de cine es, en definitiva y más allá de sus variables especializada y/o académica, el autor primordial del género autor.

Este modelo solipsista que cuaja en un proceso que abarca desde fines de la década de 1990 hasta la primera década del siglo XXI, deja de percibir, en su propia endogamia, otros cambios fundamentales que comienzan a manifestarse con fuerza en la segunda década del mismo siglo, a saber:

en el cine argentino? O bien, ¿hay cineastas argentinos que piensen su tradición? Mariano Llinás y Nicolás Prividera debaten. Contrapunto entre payadores, improvisación poética en combate. Agilidad y astucia, armas para buscar la respuesta del adversario" (en <http://www.festifreak.com.ar/antiores/10-festifreak/>).

²⁵¹ *El viaje sin regreso* (1946, Pierre Chenal).

- a) la multiplicación de los espacios de escritura y opinión sobre crítica de cine en Internet;
- b) el cambio generacional de directores (y de espectadores en general), que, aunque surgidos de las mismas escuelas, no reniegan ni de los géneros ni de la variedad audiovisual propia del desarrollo del mundo digital audiovisual;
- c) la reconfiguración del espacio cultural, social y político.

La crítica de cine sedimentada en los últimos veinticinco años encuentra, de pronto, un estallido en su soporte real, la publicación en medios impresos. Y, si bien mucha de la crítica especializada comienza a publicar digitalmente, lo hace más como parte de un proceso de adaptación a los modos de circulación contemporáneo que como parte de un proceso de reflexión sobre el soporte. En este sentido, la pervivencia de un modelo analógico de escritura, ligado al modelo del libro, se traslada al escenario virtual²⁵². Al mismo tiempo, la proliferación de espacios sobre cine en la Web parece atentar contra la especificidad de la función crítica. Todo usuario, en este sentido, puede ser crítico de cine. Esta condición refuerza la sensación de minusvalía del propio oficio, al que se le resta eficacia simbólica por su volatilización en la blogosfera.

Las nuevas generaciones de cineastas y de espectadores, a la vez, se alejan del cine entendido como un coto cultural de límites precisos. Son nativos digitales y como tales navegan la totalidad del universo audiovisual sin establecer jerarquías previas. Lo que con muchos años había logrado la crítica especializada peligra. Según Navarrete Cardero,

[e]n septiembre del año 2007 tuvo lugar en *Cahiers du Cinéma* una mesa redonda dedicada al estado de la crítica cinematográfica. [...] Los participantes fueron consultados, entre otros temas, sobre [...] la función crítica. [...] uno de

²⁵² Esto se traduce, básicamente, en el diseño, que semeja una revista en papel o un libro. Y cuya navegación está sujeta a “hojear” la revista, mediante un clic que pasa página tras página. Otro de los modos de esta traslación es la política de suscripción. Para muchos usuarios esto contraviene la lógica del ciberespacio, donde todo acceso debe ser gratuito.

los participantes, Jean[-]Philippe Tessé²⁵³, argumentó que la relación actual entre la crítica e Internet había terminado por dar la razón a François Truffaut cuando éste bromeaba sobre que en Francia todo el mundo tiene dos oficios, el propio y el de crítico de cine. Según Tessé, la histeria de la democracia de opinión, alentada por Internet, y el odio hacia la figura del experto ha[n] modificado el estado crítico. El experto, en este caso el crítico de cine, sólo es una voz entre muchas, en nada diferente a las que ejercen, bajo anonimato o seudónimo, la crítica en la *Web*. Por esto mismo, la función crítica tradicional está bajo sospecha (2013: 93).

Para este autor, el debate en cuestión, que intentaba proponer una apertura de la crítica al ciberespacio y a las posibilidades que este ofrece, en realidad manifiesta la necesidad de generalizar el discurso crítico con vistas a la captación de lectores, así como una incapacidad no asumida de entender la “devolución del objeto cinematográfico nuevamente a su raigambre popular” (Navarrete Cardero, 2013: 93). El espasmo de la crítica a escala global es grande y la necesidad de redefinir sus propuestas analíticas es perentoria, si tenemos en cuenta que la expansión de la posibilidad crítica y sus soportes pueden ser absorbidos por una masa de lectores/espectadores a escala global. En otras palabras, debajo de este estupor por la necesidad de nuevas prácticas críticas yace la consabida diferencia entre la eficiencia y la eficacia de la crítica.

Indudablemente, la crítica de cine se ha manifestado eficaz a la hora de reconquistar un espacio y determinar sus rasgos. Lo cual no significa que haya sido eficiente. En el caso de la crítica de cine argentina, la fragilidad (o la ausencia) de una metodología crítica definida más el despertar a un mundo digital donde las reglas son otras ponen en evidencia cómo, en vez de replantearse la lógica de este nuevo mundo, o bien se persiste en la resistencia de un modelo perimido (*Revista de cine* sería su muestra), o bien se lo critica pero sin ofrecer alguna otra alternativa superadora.

²⁵³ Jean-Philippe Tessé es, desde 2009, el redactor en jefe adjunto de la célebre revista francesa.

Recapitulando, consideramos que las observaciones de Tessé reseñadas por Navarrete Cardero son trasladables al caso argentino. Solo que, a diferencia de la visión gemebunda de Tessé, este cambio es proclive, por qué no, a nuevas posibilidades de y en la crítica de cine. Pero Tessé es el representante del canon crítico más legitimado, *Cahiers du cinéma*. La crítica de cine historiada y reseñada hasta acá, la argentina, su más fiel y consecuente discípula. En este sentido, el resquebrajamiento del tejido hegemónico de este modelo de crítica – a los fines últimos que nos interesan– traerá aparejado el consecuente resquebrajamiento o, al menos, puesta en tensión de su construcción más férrea: el cine de autor. La célebre frase del historiador Daniel J. Boorstin, “el arte de hacer las cosas verdaderas afirmando que lo son”, hasta ahora podía ser aplicada a la crítica de cine. Los nuevos tiempos exigen otro tipo de competencias para enfrentar la función crítica.

9.5. *Una luz en la ventana*²⁵⁴. La crítica como interfaz

Escribir es un acto de desigualdad. En ese sentido, la escritura retoma y continúa la herencia de la literatura oral. El que habla exige silencio. El que escribe pide atención. Nos obliga al silencio. La escritura es un acto de desigualdad y, por tanto, un acto de violencia, un acto de invasión, nacido de la voluntad de dominio: un acto de poder que se manifiesta con sus pertinentes revestimientos rituales y simbólicos. El que habla quiere que nos callemos. Un acto de soberbia. La soberbia de escribir (Bértolo, 2008: 158).

Vamos a tomar esta apreciación en torno a la escritura literaria como disparador para reformular el espacio de la crítica de cine. Hasta hace pocos años, el lugar del crítico era un lugar estable o, al menos, circunscrito a un contexto cultural reconocible. Esto ha cambiado.

Pensemos primero qué hace, en términos sencillos, un crítico. Al crítico le caben dos funciones primarias y básicas: una, la de la interpretación fílmica a través de estrategias metodológicas y analíticas elegidas para tal fin; la

²⁵⁴*Una luz en la ventana* (1942, Manuel Romero).

segunda, la transmisión de esa lectura. Si bien podemos acusar a la crítica especializada de cine (la de las revistas de cine esencialmente) de falta de metodología y herramientas teórico-analíticas, esta falta, finalmente, es suplantada por la ligereza de la opinión o la validación de agentes externos. Creemos que el problema descuidado, en sentido estricto, es el de la transmisión. Sobre todo porque parte de la crisis que atraviesa la crítica especializada tiene que ver con su incapacidad para entender no solo el ciberespacio, sino también a los nuevos consumidores de la crítica, los sujetos digitales.

La transmisión de conocimientos, lo sabemos, ha variado ostensiblemente a partir del siglo XXI y de la expansión del ciberespacio. La horizontalidad que promueve Internet abole, de hecho, una de las construcciones más férreas del universo occidental: la del saber organizado de acuerdo con una pirámide de lauros obtenidos por la escalada de peldaños reglamentados desde la escuela hasta el circuito universitario. En este sentido, los logros son asimilados en términos espacio-temporales. Ahora bien, ¿qué sucede cuando el tiempo y el espacio son, si no abolidos y revertidos, al menos cuestionados?; ¿qué sucede cuando la crítica “tradicional” o “legitimada” encuentra una proposición de sentido de alguien que no es cuantificable en función de sus acreditaciones, que no posee trayectoria comprobable? La trayectoria es un término importante. Según la Real Academia Española, *trayectoria*, en sus dos primeras acepciones, significa:

1. f. Línea descrita en el espacio por un cuerpo que se mueve, y, más comúnmente, la que sigue un proyectil.
2. f. Curso que, a lo largo del tiempo, sigue el comportamiento o el ser de una persona, de un grupo social o de una institución.

La idea de trayectoria está asimilada a la cuantificación del saber. El conocimiento ocupa un espacio y un tiempo a los que se les ha dedicado esfuerzo. Si no existen ese espacio y ese tiempo, ¿cómo se pondera la

trayectoria, por ejemplo, de un crítico? Cuando se transmite un saber, entonces, se transmite, indirectamente, una trayectoria que no es solo direccional (del que sabe al que no), sino espacial y temporalmente cualitativa.

Recordemos que, hace casi un siglo, Henri Bergson ya había advertido que el espacio y el tiempo no son mensurables (2006), pero, aun así, las categorías tradicionales sobre espacio y tiempo siguen funcionando. Internet evidencia, sin embargo, que los parámetros establecidos deben adecuarse irremediablemente a una lógica diferente.

Transmitir, entonces, se ha vuelto una empresa difícil. Sobre todo si lo que se transmite es un cuerpo de escritura. Y, como la cita anterior nos señala, escribir es un acto de desigualdad. La desigualdad entendida como acto de violencia, al decir de Bértolo, surgida de la voluntad de dominio. Si lo pensamos en relación con la crítica de cine, ¿qué dominio se pretende ejercer?; ¿qué poder se quiere testificar? El crítico de cine escribe una crítica cuyo destinatario ya no es un público atado al medio gráfico impreso, sino nativos digitales. Tampoco puede exigir atención exclusiva, porque el lector es cada vez más un lector de múltiples pantallas. La desigualdad se mueve o, mejor dicho, se anida en la propia incompreensión de la crítica tanto del soporte como del público, a lo que se suma, en última instancia, la propia formación deficitaria.

El enorme intento de la crítica de cine por construirse a largo de los últimos veinte, casi treinta años, siguió unido a un viejo modelo transmisivo: el escolar y unidireccional. En este sentido, la invocación al diálogo solo pudo darse entre pares. Pero nunca con sus interlocutores, fueran lectores o espectadores. Por ejemplo, aunque disfrazado de vocación democrática al comentario y al debate, la misma sección de lectores de la revista *El amante* ostentaba el nombre “Disparen sobre *El amante*”. Y no se trataba de disparar, sino de dialogar. Ni de voltear a un contrincante, sino de contraargumentar. Pero es más económico pedir una ultimación que un pensamiento, o promover una confrontación que instalar dudas. Las dudas, las preguntas promueven el diálogo y la interacción,

democratizan el espacio de intercambio y nivelan, en un acto de humildad intelectual-emocional, a los sujetos. La transmisión, por ende, construyó, en el terreno de la crítica de cine, un “pegoteo” entre el canal, el objeto y la función de dicha crítica.

La crítica cinematográfica debe asumir que la transmisión no puede medirse en términos de trayectoria, dado que el objeto que circula (la crítica de cine en cuanto texto) lo hace, hoy más que nunca, a través de un canal expandido, el ciberespacio. La función de la crítica debiera ser activar la circulación del objeto, sin esperar respuestas específicas de los lectores. Al mismo tiempo, la crítica no debe esperar del medio digital el respeto a la trayectoria, porque este concepto ha explotado, dada la maleabilidad del ciberespacio.

En todo caso, y ahí está el problema, la única condensación posible de un cierto saber que sea respetado/justificado/diseminado en el nuevo escenario digital estaría en la contundente rigurosidad del objeto (la crítica de cine en sí). Además, esta condensación de saber sería parcial, por cuanto ningún análisis agota la posibilidad hermenéutica.

En este sentido, vemos cómo la crítica de cine no ha comprendido aún su posibilidad de articularse como interfaz. Sabemos que las interfaces hacen viable un accionar eficaz y que, como tales, garantizan la usabilidad. Que los críticos y/o la crítica se articulen como interfaz es un problema que se debe dirimir. Desde una perspectiva más cercana a los modos tradicionales en los cuales se hace o transmite un quehacer, la crítica cinematográfica, en el terreno llano de su especificidad, se resiste, en última instancia, a pensarse desde la cocreación. Así, el autor como género es su patrimonio, su creación, pero también su conquista.

Pero la crítica de cine como interfaz, es decir, como instrumento de mediación, puede edificarse como una deriva del film al que alude y no pretender, como ha hecho hasta ahora, plantear al film como resultado de una apropiación crítica.

Si la interfaz también es superficie, esto implica que ofrece datos que nos avisan sobre su uso (*affordance*²⁵⁵). En este sentido, la crítica de cine puede proveer datos instruccionales del objeto, así como del mecanismo enunciativo que lo puso en juego. En cuanto espacio, toda interfaz es un sitio privilegiado de interacción. Si pensamos la crítica como espacio de interacción, abogaremos por una escritura despegada de la transmisión unidireccional y abierta a la reformulación y al verdadero cuestionamiento.

Para que esto suceda, debe erosionarse el pedestal que ha construido la crítica de cine como saber legitimado por pares, para aceptar la lectura de otros usuarios, ajenos a los circuitos de espacialización del saber tradicionales (la formación “por peldaños”).

Estos primeros bosquejos ponen sobre el tapete una serie de preguntas:

- ¿Puede la crítica de cine, esta crítica borromeica, alejarse del personalismo como principio de escritura?
- ¿Está la crítica preparada para romper su “configuración por trayectoria” con vistas a la expansión y recirculación del conocimiento?
- ¿Puede, en este sentido, volverse ontológicamente digital la crítica?

²⁵⁵ Según Donald Norman en *The Design of Every Day Things*, “[a]n affordance is a relationship between the properties of an object and the capabilities of the agent that determine just how the object could possibly be used”. En nuestras palabras, “*affordance* es la relación entre las propiedades de un objeto y las capacidades de un agente de determinar justamente cómo el objeto puede ser usado”.

Capítulo 10. Conclusiones

Frente a la inconsecuencia que permite un uso salvaje del vocabulario, se trata de rematerializar la palabra.

Michel Onfray

A lo largo de este trabajo hemos investigado y analizado la compleja formación del autor como género cinematográfico. De lo expuesto hasta acá se desprenden conclusiones aplicables al estado de este problema a escala global y otras específicas del caso argentino. Así retomamos los razonamientos y análisis que hemos elaborado tanto en la parte teórica como en la metodológica.

En primer lugar, *el autor es un género cinematográfico porque es una construcción narrativa mediada por agentes que lo establecen y lo legitiman*. Estos agentes pueden estar representados por varios tipos de instituciones, organismos y/o medios de comunicación masivos. En el caso de este género en particular, consideramos a la crítica especializada su autor inaugural, dado que es ella la que organiza su mundo narrativo y sus características específicas. No obstante, la crítica sola no basta y apela a otras instituciones u organismos que sustenten su propuesta. Creemos que los festivales de cine son el principal órgano de sostén, realimentación y difusión del género autor. Se trata de una industria no reconocida como tal, donde la crítica cinematográfica especializada, principalmente, y los festivales, secundándola, proponen las condiciones de producción de la ficción autoral, para más tarde legitimar su exhibición y distribución.

En segundo lugar, *el autor como género cinematográfico anula el itinerario singular de su propio quehacer filmico y vive y narrativiza el tránsito por una senda de obstáculos contruidos por la crítica, producidos desde disímiles situaciones y dirimidos en los festivales*. En la *performance* autoral la independencia es más una *attitude*, una *affirmative action* espectacular que da

pistas sobre la razón de ser de la narrativa que propondrá, a través de sus películas, el autor.

En tercer lugar, *el autor es un género cinematográfico porque él es obligado, antes que nada, a asumir como performance la condición de autor, aunque no haya producido ningún largometraje*. Los acicates de la crítica y las demandas de los festivales contribuyen ostensiblemente a esto. El autor es, por ende, una ficción que se hace cuerpo y que debe asumir su *performance* discursiva. Pero, además, debe lograr que su *performance* como ficción coincida con su producción de films “de autor”.

En cuarto lugar, *el autor es un género cinematográfico porque tiene como argumento central de su ficcionalización el viejo concepto de autor fílmico*, con valores y carencias que lo hacen específico: talla y faceta un diamante en bruto; moldea un discurso y una estética; digita un modo de tratar asuntos de interés local; autoriza al autor en aquello que lo define como tal (no plegarse a la *mainstream*).

En quinto lugar, como la serpiente que engulle su cola, *el autor como género cinematográfico construye una misma figura retórica con los agentes que lo instituyen y, a la vez, es su centro irremediable*. El autor como género es prenda de la pertenencia a este circuito, pertenencia ofertada y recibida como señal de identidad en un contexto de proyecciones concretas y a la vez simbólicas (porque es, en definitiva un engranaje en una maquinaria, un trazo en una marca). Es también un patrón de pertenencia y de exclusión, que parece no tener alternativa. Trenzado entre la crítica especializada y los festivales de cine, manifiesta el desgarramiento de añorar otro tipo de comunicación con públicos más amplios o diferentes.

En sexto lugar, *el autor como género cinematográfico tiene su germen en la elaboración de la categoría autor generada por André Bazin y los Cahiers du cinéma*. Bajo este modelo han quedado tapadas la edificación de un nuevo

mercado para el cine, la necesidad de la crítica especializada de crear un nicho para él y la comodidad posterior de un sistema de escritura propiciado por esta misma crítica que ha construido el sello “André Bazin” como valor de verdad. Esta estrategia discursiva separa, además, al autor como un elemento más del sistema de estudios anterior a su canonización por parte de la crítica. Tanto en el capítulo 2 como en el 3 de esta tesis nos hemos detenido sobre estos temas.

Señalamos más arriba que la industria del autor como género cinematográfico se sostiene sobre varios pilares. Uno de ellos y el más fuerte, repetimos, es la crítica especializada. En el capítulo 3 de este trabajo desarrollamos el papel de la crítica especializada a la hora de poner en escena a su constructo, el autor. Y en el capítulo 4 desarrollamos la especificidad de la crítica en el caso argentino. Surgen, entonces, conclusiones derivadas de la función que la crítica cumple en todo este proceso, tal y como observamos en el capítulo 5:

- Los críticos convertidos en programadores de festivales operan como productores y/o distribuidores encubiertos de la industria del autor como género cinematográfico.
- Los críticos-programadores se destacan por su capacidad de construir autores dentro de la industria del género autor, capacidad a la vez disfrazada bajo el rol del “descubridor de talentos”.
- Los beneficios que obtienen los críticos-programadores se miden por el rango de circulación de su palabra como verdad que garantiza la validez del producto que ofrecen, el autor como género.
- Esta necesidad de legitimación manifiesta y visibilizada de la palabra del crítico-programador es síntoma de la pauperización del discurso de la crítica cinematográfica, que ve peligrar sus espacios tradicionales de manifestación (por ejemplo, las revistas de cine).

Aplicamos, ahora, estas conclusiones al caso específico de la cinematografía argentina. Las mismas surgen de la metodología (capítulos 6 y 7), pero también

del análisis y propuestas que, retomando los ejes principales de los capítulos 2 a 5, se elaboran en el capítulo 8 y se proyectan en el capítulo 9.

El autor como género cinematográfico es una construcción mediada por el trabajo conjunto y entrelazado de la revista de crítica cinematográfica especializada El amante. Cine, la Universidad del Cine y el BAFICI. El marco temporal donde se crea y desarrolla esta asociación abarca la década de 1990 y cristaliza hacia 2001, para consolidar una meseta de exitismo del nuevo-nuevo cine argentino que ocupa, por lo menos, casi la totalidad de la década siguiente. Esta operación de verdaderos legitimadores de un producto determina el rango de la economía de mercado que es plausible obtener explotando este género.

*La independencia más como attitude o affirmative action aparece alentada en la performance autoral del nuevo-nuevo cine argentino por la crítica especializada. El caso emblemático de este proceso lo encontramos en la primeriza Lucrecia Martel, quien, tras el estreno de *Rey muerto*, es agigantada y soliviantada en su performance autoral por la crítica especializada antes de que siquiera exista *La ciénaga*.*

El autor como género corporiza la lógica de validación establecida, mediante una performance política de su hacer autoral en diversos ámbitos. Esta actuación aparece en las entrevistas realizadas en y para revistas especializadas, en el espacio de formación universitario (la Universidad del Cine) y en el BAFICI. En este sentido, la legitimación es percibida por los cineastas no solo como un medio reglado o normado que cercena la libertad, sino como una estrategia que puede incluso quedar por delante de la obra del autor. La performance genérica del autor debe, en todo caso, aumentar a medida que las reglas ajustan el espacio de acción de lo autoral.

Aprehendida la performance, el autor como género cinematográfico en el cine argentino se inviste autor con los atributos y lauros propios de la tradición del

autor gestada desde la década de 1950 y revitalizada en el circuito vernáculo. Esta concienciación es sostenida, refrendada y alimentada por los agentes legitimadores (*El amante*, Universidad del Cine y el BAFICI).

La figura retórica del autor como género cinematográfico en el nuevo-nuevo cine argentino produce el resquebrajamiento de una fórmula asfixiante que tensiona a los directores entre la pertenencia a un circuito de *qualité* y la necesidad de seducir a nuevos públicos, más amplios.

La reelaboración de la categoría autor de acuerdo con el modelo generado por André Bazin y los Cahiers du cinéma se convierte, en el caso argentino, en una apropiación pobre y fallida en manos de la crítica especializada. En el capítulo 4 hemos abundado al respecto. Por otra parte, hemos señalado que, si bien *El amante* busca emparejarse y certificarse con el modelo de la crítica cinematográfica especializada francesa, la estrechez teórico-analítica que caracteriza a la publicación construye un modelo pauperizado endeble y cerrado sobre sí mismo. Asimismo, la presencia del liderazgo fuerte de Quintín evidencia su condición de remedo deformado de André Bazin. No obstante, comprobamos que tanto la revista como su líder son referenciales para una generación, aunque se destaque, sobre todo, la arbitrariedad, el desdén y lo insustancial como sello distintivo tanto de la publicación como de su cabeza visible.

En el caso argentino, definimos al modelo edificado por *El amante* como *crítica borromeica* y explicamos su relación con la Universidad del Cine y el BAFICI para hegemonizar, entre los tres, el campo de producción, exhibición y distribución del autor como género cinematográfico, esto es, del nuevo-nuevo cine argentino.

Entendemos que este nuevo género, el autor, circula más allá de la frontera argentina: se trata de un mercado simbólico de bienes y servicios que es necesario para la continuidad y realimentación de la crítica especializada

(sobre todo, si se convierten en programadores) y de los festivales autodenominados *independientes*, pero de los más tradicionales y/o de corte comercial también.

Aunque tal vez estos festivales comerciales y tradicionales sean el destino final del autor como género cinematográfico. Basta pensar en Lucrecia Martel o Pablo Trapero como ejemplos. Activos en su *performance* genérica mediante el hacer películas de autor, ellos han aprendido que el género, por la repetición y sostenibilidad de una fórmula asequible, pero también por la plasticidad y movilidad que le son propias, es el lugar idóneo donde ubicarse.

Y es en este sentido en el que hoy podemos leer, por ejemplo, las películas de Pablo Trapero o Lucrecia Martel como películas de género. No solo porque han apelado a las estrategias de producción, distribución y exhibición más comunes, sino porque sus narrativas ya forman parte de una revisión de los géneros tradicionales, donde el autor constituye un elemento más del “aparato género”. Si *Elefante blanco* (2012) o *La mujer sin cabeza* (2008) triunfan, es porque se trata de dramas soportados por estrellas reconocibles en el *star system* local –e internacional–, producidos por intereses mixtos e internacionales y firmados por Pablo Trapero o Lucrecia Martel. Son firmas, marcas que finalmente asumen su potencial como parte de un género que los sostiene y refuerza.

Consideramos que estos cineastas son los que mejor y más felizmente adecuaron sus *performances* genéricas autorales a los géneros tradicionales: la firma los salva de caer en la bolsa depreciada de los géneros en Argentina. Pero la situación del cine argentino contemporáneo oscila entre aquellos pocos directores que obtienen los mismos beneficios que los mencionados y la gran mayoría, que o no pueden suturar el hiato de las variables de lo autoral o no logran ser reconocidos por su adhesión a los géneros tradicionales. Para el primer caso, vale, por ejemplo, la narrativa deshilachada de Santiago Mitre, más autor porque se lo construye que por la fuerza de una *firma de género*

reconocible. Para el segundo, el ejemplo es Miguel Cohan, adscrito a los géneros tradicionales pero que no llega a ser totalmente defenestrado, por su pertenencia a la Universidad del Cine (si se quiere, una suerte de verdadero cronotopo del género autor).

La riqueza de todo género es, ya lo ha analizado con suficiencia la teoría fílmica, su capacidad plástica de hibridarse, regenerarse y no permanecer ni único ni inmutable. Pensamos que el autor, como género surgido del complejo proceso que hemos desarrollado hasta aquí, está modificándose, no tanto por su libre deseo de encontrar en la variación una potencial ganancia, sino porque sus tres mantenedores ven su pacto agrietarse en un futuro no muy lejano. Por un lado, porque creemos que el resquebrajamiento y parcialización del aparato crítico especializado en Argentina es un hecho consumado y que atenta contra la hegemonía de un solo medio crítico. En segundo lugar, porque el BAFICI está sujeto, más allá de su pacto encubierto con la crítica y con la Universidad, a la rigidez y pobreza de las actuales políticas públicas de la ciudad de Buenos Aires. En tercer lugar, porque la explosión demográfica y generacional de la Universidad del Cine, unida a la cantidad enorme de alumnos provenientes de otros países, provoca una pluralidad de miradas y cuestionamientos ajenos a la mitogenia que anclaba y validaba al emblema Antín como garante de un saber, una época y un modelo.

Estas cuestiones que aventuramos hoy serán comprobables en estudios venideros. Mientras tanto, accedemos a un estado de incipiente metamorfosis del género autor. Lo que no es poco.

10.1. Líneas de investigación futuras

De lo expuesto a lo largo de este trabajo surgen las siguientes líneas de investigación futuras.

Una primera línea de abordaje se ciñe a la revisión del autor como género cinematográfico desde la elaboración del concepto de cine de autor hecho por

Cahiers du cinéma. Si el autor es, como creemos, un elemento más del sistema de estudios, pueden examinarse las estrategias de invisibilidad que han borrado al autor dentro de dicho sistema. Esta línea de investigación propone una exploración cabal del altar en el que se ha colocado a André Bazin, a la revista y a la política de los autores para explorarlos desde una lógica inserta en el mercado.

En el caso específico argentino, a partir de pensar al autor como un género cinematográfico queda abierta la posibilidad de reseñar la crisis y agotamiento (o no) de este modelo, acorde con la crisis del sistema de producción, distribución y exhibición hoy en el país. Hace falta, por ende, seguir esta investigación en la deriva que implica el revivir, en los últimos cinco años, de propuestas de cine de género, entendidas estas del modo, si se quiere, más tradicional posible. Las aguas del cine argentino bajan turbias, como hace años no sucedía.

En tercer lugar, consideramos vital retomar al nuevo-nuevo cine argentino fuera del circuito de sacralización en que se ha instituido. Desempolvar sus fisuras y evidenciar sus zonas de conflicto es una tarea pendiente. Otro tanto sucede con la remoción del altar en que se ha preservado la generación del sesenta, modelo rector de la del noventa. No se trata de hacer *tabula rasa* del pasado, sino de movilizar el diálogo con ese cine, volver a reseñar a sus directores más reconocidos y a los que, por diversos factores, han sido soslayados.

Si pensamos en el estado actual de la cinematografía argentina y tenemos en cuenta los ejes que hemos desarrollado hasta acá, encontramos zonas de vacancia o huecos que es preciso revisar, ligados tanto al autor como a la crítica cinematográfica, la Universidad del Cine y el BAFICI. Por un lado, este trabajo sacó a la luz la necesidad de estudiar y analizar, en un futuro cercano, las publicaciones de la crítica académica: establecer sus rasgos, sus focos de atención y su inserción dentro del espacio universitario; inspeccionar, además, las zonas de contaminación o hibridación con la crítica especializada y los

sistemas de intercambio y regulación del mercado del saber sobre cine en un espectro más amplio que el que hemos señalado acá. Por otra parte, este trabajo abre el interrogante respecto de los soportes virtuales y la crítica extendida en el dominio de la Web: una deuda importante que, creemos, no solo atañe al caso argentino, sino que obliga a pensar los nuevos espacios transversales de construcción y circulación de la crítica de cine a escala global, sea para la crítica académica, sea para la crítica especializada.

En cuarto lugar, falta un estudio exhaustivo de *El amante. Cine* en sus diversas etapas, mediadas por el cambio en su dirección. Consideramos importante este hecho, independientemente de su calidad y/o cualidades, dado que la revista se ha instalado y rige el espacio de la crítica especializada. Pensamos que *El amante* es un síntoma de estrategias más complejas de cooptación de un mercado sobre cine fortísimo en el espacio de la ciudad de Buenos Aires sobre la primera década del siglo XXI.

En quinto lugar, esta indagación anotó otro hueco por rellenar: el del análisis de las diversas instituciones de formación terciaria o universitaria sobre cine y su ubicación dentro del campo cultural argentino. Si tenemos en cuenta la cantidad de instituciones destinadas a la enseñanza sobre cine en el país, se vuelve necesaria una explicación pertinente que dé cuenta de todos los agentes públicos y privados, organizacionales y empresariales, socioeconómicos y culturales que rigen el mercado de la formación superior sobre cine en Argentina.

En sexto lugar, si pensamos en la potencia de su liminalidad, en la fuerza de su pensamiento inquisitivo y en la estética “movible” que desarrolla, Bazin puede ser leído y utilizado como un documento hipermediático, dado que

[u]n documento hipermediático nunca desarrolla un concepto, en el sentido de una verdad dada por una línea de razonamiento; sino que se abre hacia una experiencia completa del pensamiento y de la imaginación, como un proceso

vivo que se modifica sin parar, que se adapta en relación con el contexto, que, en definitiva, *juega* con los datos disponibles (Machado, 2015: 249).

En este sentido, una línea posible de análisis es ubicar a la propuesta baziniana como un documento *hipermedia* respecto de las nuevas modalidades de la realidad virtual.

Otra propuesta está ligada a revisar las influencias, apropiaciones y reescrituras de la modernidad baudelaireana en los textos de Bazin. Este aspecto aparece sorteado en los acercamientos al crítico de cine francés. Esta relación es potencialmente rica desde, además, las lecturas benjaminianas de la modernidad en Baudelaire. Consideramos que una triangulación posible es, justamente, con la figura de Walter Benjamin, por cuanto potencia una exploración no solo ética sino política de la estética baziniana.

Con respecto al examen de la figura del autor antes del cine de autor, se abren, al menos, dos instancias posibles de revisión. Por un lado, la licuefacción del autor dentro de la estrategia industrial del sistema de estudios. Esto permitiría ver de qué modo voces particulares son absorbidas o silenciadas por la dinámica del trabajo seriado. Por el otro, puede analizarse al autor como un estado de desarrollo dentro del sistema de estudios y examinar el paso de la profesionalización del artesanado en el trabajo grupal al individualismo de la firma.

Las líneas de investigación acá planteadas abren un abanico enorme y tentador. En todo caso, se trata de movilizar, siempre, el pensamiento en aras de aquello que amamos, el cine. Preferimos pensar que el tren no llega, sino que eternamente sale de la estación de La Ciotat, y nosotros aspiramos, desde la investigación, a acompañar su viaje, sus preguntas y sus desvelos.

Referencias bibliográficas

- Acuña, C., 1999. El neorrealista bonaerense. *El amante. Cine*, VIII(88), pp.2-3.
- Agamben, G., 2005. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Áltera.
- Aguilar, G., 2006. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aguilar, G., 2015. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, G., 2016. Buenos Aires. El Bafici: festivales y transformaciones urbanas. En: Gorelik, A. y Arêas Peixoto, F. comps., 2016. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Alsina Thevenet, H., 1986. *El cine: gente, películas, hechos*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.
- Altman, R., 2000. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Álvarez, J. L. y Jurgenson, G., 2009. *Cómo hacer investigación cualitativa: fundamentos y metodología*. México D. F.: Paidós.
- Amado, A., 2009. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Amatriain, I. coord., 2009. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS.
- Andermann, J., 2012. *New Argentine Cinema*. Londres: Tauris.
- Andermann, J., 2015. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Andermann, J. y Fernández Bravo, Á. comps., 2013. *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.
- Andrew, D., 1990. *André Bazin*. Nueva York: Columbia University Press.

- Andrew, D., 2013. *André Bazin*. Nueva York: Oxford University Press.
- Aparici, R. y García Matilla, A., 2008. *Lectura de imágenes en la era digital*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Aprea, G., 2008. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Arqués, N., 2012. *Y tú, ¿qué marca eres?: 14 claves para gestionar tu reputación personal*. Barcelona: Alienta Editorial.
- Astruc, A., 1948. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera stylo. *L'Écran Français*, 144, [en línea] Disponible en: http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf
- Aumont, J., 2004. *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M., 1983. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M., 1990. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Ávalos, C., 2013. *La marca: identidad y estrategia*. Buenos Aires: La Crujía.
- Banks, M., 2010. *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Barthes, R., 1985. *Crítica y verdad*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, R., 1987a. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R., 1987b. *S/Z*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, R., 1988. *Mitologías*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Baudelaire, C., 1995. *El pintor de la vida moderna*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia.
- Baudelaire, C., 2009. *El spleen de París: pequeños poemas en prosa*. Salamanca: Ediciones Espuela del Plata.

- Baudrillard, J., 2002. *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama.
- Bazin, A., 1966. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP.
- Bazin, A., 1990. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP.
- Bazin, A., 1997. *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*. Londres: Routledge.
- Bazin, A., 1998. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. París: Éditions Cahiers du cinéma.
- Bazin, A., Becker, J., Bitsch, C., Chabrol, C., Delahaye, M., Domarchi, J., Doniol-Valcroze, J., Douchet, J., Godard, J.-L. Fereydoun, H., Rivette, J., Rohmer, E., Schérer, M. y Truffaut, F., 1974. *La política de los autores*. Madrid: Editorial AYUSO.
- Benet, V. J., 2004. *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W., 1980. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W., 1989. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Bergson, H., 2006. *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Bernades, H., 1995. Divino tesoro. *El amante. Cine*, IV(40), p.26.
- Bernades, H., Lerer, D. y Wolf, S. eds., 2002. *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka - FIPRESCI.
- Bértolo, C., 2008. *La cena de los notables*. Cáceres: Periférica.
- Bonnet, A., 2007. *La hegemonía menemista: el neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editora.
- Bordwell, D., 1995. *El significado del filme: inferencia y retórica de la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. y Carroll, N. eds., 1996. *Post-theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- Bourdieu, P., 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P., 2002a. *Campo del poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- Bourdieu, P., 2002b. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P., 2010. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Burch, N., 1991. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burke, P., 2016. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Butler, J., 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J., 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Callejo Gallego, J. y Viedma Rojas, A., 2010. *Proyectos y estrategias de Investigación Social: la perspectiva de la intervención*. Madrid: Mc-Graw Hill.
- Campero, R. A., 2009. *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Caparrós Lera, J. M., 2009. *Historia del cine mundial*. Madrid: Ediciones RIALP.
- Carmona, R., 1991. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Caro, A. y Scolari, C. A. coords., 2011. *Estrategias globales: publicidad, marcas y semicapitalismo*. Buenos Aires: La Crujía.
- Cartoccio, E., 2006. La crítica precursora del nuevo cine argentino: el caso de las revistas *El amante* y *Film* entre 1992 y 1995. *X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, [en línea] Disponible en: http://sm000153.ferozo.com/memorias/p_jornadas_p.php?id=587&idj=5
- Casetti, F., 1989. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F., 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

- Cassese, N., 2008. *Los Di Tella: una familia, un país*. Buenos Aires: Aguilar.
- Castagna, G. J., 1999. Mundo panza. *El amante. Cine*, VIII(88), pp.4-6.
- Catálogo oficial: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente*, 1999.
- Cataruzza, A., 2009. *Historia de la Argentina 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Chabrol, C., Godard, J.L., Rivette, J., Rohmer, E. y Truffaut, F., 2004. *La nouvelle vague: sus protagonistas*. Buenos Aires: Paidós.
- Chartier, R., 1992. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Chartier, R., 1999. Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la función-autor. *Signos Históricos*, 1(1), pp.11-27.
- Coller, X., 2005. *Estudio de casos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Colón Zayas, E. R., coord., 2009. *Gusto latino*. Buenos Aires: La Crujía.
- De Baecque, A. comp., 2003. *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós.
- De Baecque, A. comp., 2005. *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Buenos Aires: Paidós.
- De Baecque, A. y Tesson, C. comps., 2004. *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*. Barcelona: Paidós.
- De la Fuente, F., 1993. Campion no dio en la tecla. *El amante. Cine*, II(17), p.6.
- De Villena, L. A., 1983. *Corsarios de guante amarillo: sobre el dandysmo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Del Coto, M. R. y Varela, G. eds., 2012. *Ficción y no ficción en los medios: indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía.

- Delorme, S., Lepastier, J., Azalbert, N., Guézengar, F., Chauvin J-S., Maillard, F., Béghin, C. y Malausa, V., 2014. Las diez taras del cine de autor. *Revista de cine*, 1(1), pp.123-136.
- Desaloms, D., 2013. *Vidas de película: la generación del 60*. Buenos Aires: La Crujía; DAC Editorial.
- Di Núbila, D., 1959. *Historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Di Núbila, D., 1998. *La época de oro: historia del cine argentino I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Douchet, J., 1998. *Nouvelle Vague*. París: Cinémathèque Française/Hazan.
- Dufays, S., 2016. *Infancia y melancolía en el cine argentino: de La ciénaga a La Rabia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- Dyer, R., 2001. *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U., 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U., 1989. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U., 1990. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U., 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U., 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- El amante. Cine*, 1995, Editorial, IV(40), p.1.
- El amante. Cine*, 2001, Editorial, X(111), p.1.
- El amante. Cine*, 1992, Editorial, I(8), retirada de tapa.
- España, C. comp., 1994. *Cine argentino en democracia. 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. coord., 1995. *Cien años de cine* (tomo I). Buenos Aires: La Nación Revista.

- España, C. coord., 1996. *Cien años de cine* (tomo II). Buenos Aires: La Nación Revista.
- España, C. dir. gen., 2000. *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956* (vols. I y II). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. dir. gen., 2005. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983* (vols. I y II). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Feldman, S., 1990. *La generación del 60*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Fernández Díez, F. y Martínez Abadía, J., 1999. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M., 1992. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Foucault, M., 2002. *¿Qué es la Ilustración?* Córdoba: Alción Editora.
- Foucault, M., 2003. *El yo minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires: la marca editora.
- Foucault, M., 2010. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales; El cuenco de plata.
- Fuertes, M. y Mastrini, G. eds., 2014. *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. Buenos Aires: La Crujía.
- García Gil, L., 2009. *François Truffaut*. Madrid: Cátedra.
- García Jiménez, J., 1993. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- García Jiménez, J., 2000. *Información audiovisual: los géneros* (tomo II). Madrid: Paraninfo, 2000.
- Gil Flores, J., 1992-1993. La metodología de investigación mediante grupos de discusión. *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, 10-11, pp.199-214.
- Giunta, A., 2008. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- Gómez Redondo, F., 2008. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia.
- González, H. y Rinesi, E. comps., 1993. *Decorados: apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez.
- Gordo, Á. J. y Serrano, A. coords., 2008. *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: Pearson Educación.
- Guasch, A. M., 2003. *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Gubern, R., 2014. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Gundermann, C., 2007. *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Hacerse la crítica. Escritura crítica de cine*, 2014, 1(1).
- Hernández Sampieri, R., Fernández-Collado, C. y Baptista Lucio, P., 2006. *Metodología de la investigación*. México D. F.: Mc Graw Hill.
- Hill, J. y Church Gibson, P. eds., 1998. *The Oxford Guide to Film Studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- Krieger, M., 1992. *Teoría de la crítica. El sistema de una tradición*. Madrid: Visor.
- Kruger, C. dir., 2003. *Páginas de cine*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación.
- Kruger, C., 2015. Algunos apuntes sobre la gestión de Manuel Antín al frente del Instituto Nacional de Cinematografía. *Informe Escaleno*, [en línea] Disponible en: <http://informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=379>
- Krueger, R. A., 1991. *El grupo de discusión: guía práctica para la investigación aplicada*. Madrid: Pirámide.
- Ledo, M., 2004. *Del Cine-Ojo a Dogma95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós.

- Leenhardt, R., 1935. Ou l'on ouvre l'école du spectateur. *Le Esprit*, 38, pp.332-335.
- Lerer, D., 2012. *El amante: 20 años después*. *Micropsia*, [blog] 5 de enero. Disponible en: <http://micropsia.otroscines.com/2012/01/el-amante-20-anos-despues/>
- Liandrat-Guigues, S. y Leutrat, J-L., 2003. *Cómo pensar el cine*. Madrid: Cátedra.
- Locke, J., 2014. *Del abuso de las palabras*. Madrid: Taurus.
- Machado, A., 2009. *El sujeto en la pantalla: la aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Machado, A., 2015. *Pre-cine y post-cine. En diálogo con los nuevos medios digitales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora.
- Mandelbrot, B., 2009. *Los objetos fractales: forma, azar y dimensión*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Manetti, R., 2002. Hay un nuevo-nuevo cine argentino. *Contextos*, 8, pp.20-23.
- Manetti, R. y Rodríguez Riva, L. comps., 2014. *30-50-70: Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Manrupe, R. y Portela, M. A., 2001. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Manrupe, R. y Portela, M. A., 2004. *Un diccionario de films argentinos (1996-2002)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Manzano, J., 2004-2007. Charles Baudelaire, el poeta de la ciudad. *Poesía y filosofía: dos caminos y una encrucijada*, pp.104-114, [en línea] Disponible en: http://www.tindon.org/julia_manzano/poesia9.html
- Maqua, J., 1992. *El docudrama: fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- Martínez, T. E., 1961. *La obra de Ayala y Torre Nilson en las estructuras del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

- Matamoro, B., 2005. Ego Stendhal. *Cuadernos hispanoamericanos*, 660, pp.93-103.
- Maza, G., 2008. ¿Para qué sirven los festivales de cine? *laFuga*, 7, [en línea] Disponible en: <http://www.lafuga.cl/para-que-sirven-los-festivales-de-cine/304>
- Mirizio, A., 2014. *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia*. Madrid: Pigmalión EDYPRO.
- Montaldo, G., 2010. *Zonas ciegas: populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Montaldo, G., 2016. *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Monterde, J. E. y Rimbau, E. coords., 1996. *Historia general del cine (Volumen XI): nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra.
- Montiel, A., 1992. *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona: Montesinos.
- Morgan, D. L., 1997. *Focus Groups as Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Morin, E., 1964. *Las estrellas cinematográficas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Moscariello, O., 2014. *Bolívar 1: Buenos Aires Autónoma 1994-2014*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Alpha Text.
- Mosenson, M., 1995. Un destino inexorable. *El amante. Cine*, IV(41), pp.29-31.
- Navarrete Cardero, L., 2013. *¿Qué es la crítica de cine?* Madrid: Síntesis.
- Neumeier, M., 2003. *The Brand Gap: How to Bridge the Distance between Business Strategy and Design*. [presentación visual] Disponible en: <https://bc2.berkeley.edu/wp-content/uploads/2012/07/The-Brand-Gap.pdf>
- Noriega, G., 1992a. Elogio del llanto. *El amante. Cine*, I(8), pp.31-33.
- Noriega, G., 1992b. Lo esencial es visible a los ojos. *El amante. Cine*, I(8), p.9.

- Noriega, G., 2001. Los jóvenes viejos. *El amante. Cine*, X(108), pp.8-9.
- Ottobre, S., 2005. *Elogio del autor*. Buenos Aires: La Crujía.
- Page, J., 2009. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Panozzo, M. coord., 2008. *Cine argentino 99/08. Análisis, hitos, dilemas, logros, desafíos y (por qué no) varias cosas para celebrar*. Buenos Aires: BAFICI.
- Pardinas, F., 1999. *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Pardo, N. G. y Rosales Cueva, H. coords., 2012. *Semióticas urbanas: espacios simbólicos*. Buenos Aires: La Crujía.
- Paulinelli, M. coord., 2005. *Poéticas en el cine argentino: 1995-2005*. Córdoba: Comunic-arte, 2005.
- Pellejero, E., 2011. Política de autores y muerte del hombre: nota para una genealogía de la crítica cinematográfica. *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, 2(2012), pp.29-53.
- Peña, F. ed., 2003. *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini.
- Pérez Perucha, J. coord., 1988. *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Petit de Murat, U., 1959. *Este cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Carro de Tespis.
- Piedras, P., 2014. *El cine documental en primera persona*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Piedras, P. y Valdez, M., 2015. A la recherche du public [En busca del público]. *Cinémaction*, 156, pp.43-49.
- Porta Fouz, J., marzo de 2001. El arte de los planificadores. *El amante. Cine*, X(108), pp.5-7.

- Porta Fouz, J., mayo de 2001. Un día en la libertad. *El amante. Cine*, X(110), pp.2-3.
- Prividera, N., 2014. *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino*. Villa Allende: Los Ríos Editorial.
- Pucciarelli, A. R. coord., 2006. *Los años de Alfonsín: ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Pucciarelli, A. R. comp., 2011. *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Pulido, S. y Rodríguez, J., 2014. Manual básico de uso: Software NVivo: V 9 & 10. *Universidad Nacional de Colombia*, [en línea] Disponible en: <http://www.fce.unal.edu.co/uifce/proyectos-de-estudio/pdf/Manual%20Nvivo%2010>
- Quintana, Á., 1997. *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Quintín, mayo de 1993. Esperando al cine argentino. *El amante. Cine*, II(15), p.3.
- Quintín, julio de 1993. La muda forma del sadismo. *El amante. Cine*, II(17), p.7.
- Quintín, 1995. Divisas y dinosaurios. *El amante. Cine*, IV(40), pp.19-21.
- Quintín, 1997. Ciudad oculta. *El amante. Cine*, VII(70), pp.4-6.
- Quintín y Bernades, H., 1995. Conversación en el Maxi. Entrevista con los realizadores de *Historias breves*. *El amante. Cine*, IV(40), pp.23-25.
- Quintín, De la Fuente, F. y Noriega, G., 1998. Editorial. *El amante. Cine*, VII(71), p.1.
- Rancière, J., 2012. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Rangil, V. ed., 2007. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

- Rapley, T., 2014. *Los análisis de la conversación, del discurso y de documentos en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Ré, V. y Moguillansky, M., 2006. La crítica cinematográfica: un pacto con el Nuevo Cine Argentino. *Questión*, 1(12), [en línea] Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/305/241>
- Revista de cine*, 2016, 2(2).
- Riambau, E., 1998. *El cine francés, 1958-1998: de la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós.
- Riambau, E. y Torreiro, C. coords., 1996. *Historia general del cine (Volumen VIII): Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Cátedra.
- Ries, A. y Trout, J., 2002. *Posicionamiento*. México: McGraw-Hill.
- Romaguera i Ramió, J., 1999. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. eds., 1993. *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Sadoul, G., 2004. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Said, E., 2005. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate.
- Saitta, S., 1998. *Regueros de tinta. El diario "Crítica" en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sánchez Noriega, J. L., 2006. *Historia del cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sández, M., 2010. *El cine de Manuel: un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Sarris, A., 1971. *Entrevistas con directores de cine: volumen segundo*. Madrid: Editorial Magisterio Español.

- Sartora, J. y Rival, S. eds., 2007. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Schwarzböck, S., 2000. Diez tesis sobre la crítica de cine. *El amante. Cine*, IX(94), pp. 18-21.
- Schwarzböck, S., 2016. *Los espantos: estética y postdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Los Cuarenta y El río sin orillas.
- Sellier, G., 2013. André Bazin, Film Critic for *Le Parisien libéré* (1944-1958): An Enlightened Defender of French Cinema. *Paragraph*. 36 (1), pp.118-132.
- Siclier, J., 1962. *La nueva ola*. Madrid: Ediciones RIALP.
- Sigal, S., 1991. *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur Editores.
- Sirvén, P., 2004. Entre lo público y lo privado. *La Nación* [en línea] Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/662356-entre-lo-publico-y-lo-privado>
- Sontag, S., 2005. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Stoddart, H., 1995. Auteurs and film authorship. En: Hollows, J. y Jancovich, M. eds., 1995. *Approaches to popular film*. Manchester: Manchester University Press. pp. 37-57.
- Talens, J., 1986. *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Talens, J. y Zunzunegui, S. coords., 1998. *Historia general del cine (Volumen II): EE. UU. (1908-1915)*. Madrid: Cátedra.
- Taylor, D., 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso editores.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R., 1987. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Buenos Aires: Paidós.
- Torre, J. C. dir. de tomo, 2002. *Nueva historia argentina. Los años peronistas (1943-1955)* (tomo 8). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Tranchini, E. M. y Díaz, E. D. eds., 1999. *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación, Comisión de cultura.

- Truffaut, F., 1999. *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- Tubau, I., 1983. *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*. Barcelona: Ediciones de la Universitat de Barcelona.
- Tudurí, G., 2008. *Manifiesto del cine sin autor: realismo social extremo en el siglo XXI*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- Urraca, B., 2011. La creación del primer BAFICI: entrevista a Ricardo Manetti. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 4, [en línea] Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/139>
- Valdez, M., 2006. Etiología de la dictadura: imágenes fílmicas y terrorismo de estado. *Leer cine. Revista de cine & cultura*, 1(5), pp.36-39.
- Valdez, M., 2016a. La enseñanza del cine como política empresarial. *Cine documental*, 14, pp.146-169, [en línea] Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-ensenanza-del-cine-como-politica-empresarial/>
- Valdez, M., 2016b. Del abuso de las palabras. La crisis de la crítica cinematográfica en Argentina. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 7, pp.363-387, [en línea] Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/8180/8404>
- Valverde, S., 2002. Poesía y Filosofía: la lectura social de Baudelaire en Walter Benjamin. *Filología y Lingüística*, XXVIII (1), pp.69-79.
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A., 2008. *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: ABADA Editores.
- Viñas, D., 1982. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Williams, R., 1981. *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

- Williams, R., 2003. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, R., 2013. *Lectura y crítica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Wolf, S. comp., 2009. *Cine argentino: estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI.
- Wolf, S., Villegas, J., Llinás, M., Oubiña, D., Moreno, R., Filipelli, R. y Hevia, H., 2014. Por dónde empezar (discusión sobre la crítica). [Discusión desgrabada por Valeria Fernández]. *Revista de cine*, 1(1), pp.5-18.
- Wollen, P., 1972. The Auteur Theory (From: *Signs and Meaning in the Cinema*). En: Mast, G., Cohen, M. y Braudy, L. eds., 1992. *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Nueva York: Oxford University Press. pp.589-605.
- Xavier, I., 2008. *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Zunzunegui, S., 1992. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S., 1994. *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

1977, casa tomada [en *Historias no contadas*], 1999. Dirigido por María Pilloti. Argentina: Fundación Alumbrar.

76 89 03, 2000. Dirigido por Flavio Nardini y Cristian Bernard. Argentina: FilmSuez, Flenher Films y La Produ 90'.

À bout de souffle [*Sin aliento* (Argentina) - *Al final de la escapada* (España)], 1959. Dirigido por Jean-Luc Godard. Francia: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard y Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).

Asadito (E), 2000. Dirigido por Gustavo Postiglione. Argentina: GAP Producciones y La Máquina Cooperativa de Trabajo.

Bajo bandera, 1997. Dirigido por Juan José Jusid. Argentina e Italia: FilmSuez.

Ben Hur, 1959. Dirigido por William Wyler. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Bonanza, 2003. Dirigido por Ulises Rosell. Argentina: INCAA y Cinematográfica Sargentina.

Botín de guerra, 2000. Dirigido por David "Coco" Blaustein. Argentina y España: Zafra Difusión S.A., Tornasol Films S.A., Televisión Española (TVE), Arte Canal de Francia, Fundación Jan Vrijman de Holanda e Ibermedia.

Buenos Aires plateada, 2000. Dirigido por Luis Barone. Argentina: Barone y Asociados, y Visionario.

Buenos Aires Viceversa, 1996. Dirigido por Alejandro Agresti. Argentina y Países Bajos: Agresti Harding Films y Staccato Films.

Caminos del Chaco, 1999. Dirigido por Alejandro Fernández Mouján. Argentina: Alejandro Fernández Mouján.

- Cerca de la frontera*, 2000. Dirigido por Rodolfo Durán. Argentina: Opera Prima Producciones S.R.L.
- Ciénaga (La)*. 2001, Dirigido por Lucrecia Martel. Argentina y España: INCAA, Programa Ibermedia; Sundance/NHK; Fonds Sud; Montecinemaveritá; Nippo Film Development & Finance, Inc.; Fundación Octubre, Romikin S.A., Wanda Visión, Riofilme, TS Productions, Lita Stantic y 4K Films S.A.
- Circe*, 1964. Dirigido por Manuel Antín. Argentina: Carlos M. Stevani.
- Copacabana*, 2006. Dirigido por Martín Rejtman. Argentina: Ciudad Abierta, HD Argentina, Martin Rejtman y Ruda Cine.
- Dama regresa (La)*, 1996. Dirigido por Jorge Polaco. Argentina: Aleph Producciones S.A.
- Descanso (El)*, 2001. Dirigido por Andrés Tambornino, Ulises Rosell y Rodrigo Moreno. Argentina: Cinematográfica Sargentina Producciones, Imperio Films e INCAA.
- Diablo, familia y propiedad*, 1999. Dirigido por Fernando Krichmar. Argentina: Grupo Cine Insurgente.
- Dios los cría*, 1991. Dirigido por Fernando Ayala. Argentina: Aries y Televisión Española (TVE).
- ¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?*, 1993. Dirigido por Juan José Jusid. Argentina: Cooperativa Grupo de Cine Buenos Aires Ltda.
- Elefante blanco*, 2012. Dirigido por Pablo Trapero. Argentina, España y Francia: ARTE, Borsalino Productions, Canal+ España, Canal+, Full House, INCAA, ICAA, Maneki Films, Matanza Cine, Morena Films, Patagonik Film Group, Televisión Española (TVE) y Wild Bunch.
- Esperando al mesías*, 2000. Dirigido por Daniel Burman. Argentina, España e Italia: Burman Dubcovsky Cine asociados con Amedeo Pagani, Enrique Piñeyro y Luis Ángel Bellaba con el apoyo del INCAA.

Fantasma, 2006. Dirigido por Lisandro Alonso. Argentina, Francia y Países Bajos: 4L, Slot Machine y Fortuna Films.

Felicidades, 2000. Dirigido por Lucho Bender. Argentina: Bendorcine y Tango Films.

Fotos del alma, 1995. Dirigido por Diego Musiak. Argentina: Adagio S.R.L.

Furia (La), 1997. Dirigido por Juan Bautista Stagnaro. Argentina: Argentina Sono Film S.A.C.I. y Televisión Federal (Telefé).

Greed [Avaricia], 1923. Dirigido por Erich Von Stroheim. Estados Unidos: The Goldwyn Company y Metro-Goldwyn.

Guantes mágicos (Los), 2003. Dirigido por Martín Rejtman. Alemania, Argentina, Francia y Países Bajos: Rizoma Films, Pandora Filmproduktion, Artcam International, Arte, Fonds Sud Cinéma, Hubert Bals Fund y ZDF Productions.

H.G.O., 1999. Dirigido por Víctor Bailo y Miguel Stefanello. Argentina: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires); Fm La Tribu 88.7 FM; Municipalidad de Avellaneda – Secretaría de Cultura, Educación, y Promoción de las Artes.

Hermanas, 2005. Dirigido por Julia Solomonoff. Argentina, Brasil y España: Cruzdelsur Zona Audiovisual, Tornasol Films, Patagonik Film Group y VideoFilmes.

Hijo del río, 1991 (estreno 1995). Dirigido por Ciro Cappellari. Alemania y Argentina: Trans-Film ZDF y Mano Film.

Hiroshima, mon amour, 1959. Dirigido por Alain Resnais. Francia y Japón: Argos Films, Como Films, Daiei Studios y Pathé Entertainment.

Historias breves, 1995. Dirigidos por Daniel Burman, Adrián Israel Caetano, Jorge Gaggero, Tristán Gicovate, Sandra Gugliotta, Lucrecia Martel,

- Pablo Ramos, Bruno Stagnaro, Ulises Rosell y Andrés Tambornino. Argentina: INCAA.
- Hombre mirando al Sudeste*, 1987. Dirigido por Eliseo Subiela. Argentina: Cinequanon.
- Intolerance [Intolerancia]*, 1916. Dirigido por David W. Griffith. Estados Unidos: Triangle Film Corporation y Wark Producing.
- Invierno, mala vida*, 1999. Dirigido por Gregorio Cramer. Argentina y Francia: Milena Poyolo y Gilles Sacuto.
- Jauja*, 2014. Dirigido por Lisandro Alonso. Alemania, Argentina, Brasil, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, México y Países Bajos: 4L, Arte, Bananeira Filmes, Canal Brasil, Fortuna Films, Kamoli Films, Les Films du Worso, Mantarraya Producciones, Massive, The Match Factory y Perceval Pictures.
- Largo viaje de Nahuel Pan (El)*, 1995. Dirigido por Jorge Zuhair Jury. Argentina: Arcángel Producciones Cinematográficas.
- Leonera*, 2008. Dirigido por Pablo Trapero. Argentina, Brasil, Corea del Sur y España: Matanza Cine, Patagonik, Cineclick Asia (Fantom) y VideoFilmes.
- Libertad (La)*, 2001. Dirigido por Lisandro Alonso. Argentina: 4L.
- Lick the Star*, 1998. Dirigido por Sofia Coppola. Estados Unidos: Sofia Coppola.
- Liverpool*, 2008. Dirigido por Lisandro Alonso. Alemania, Argentina, España, Francia y Países Bajos: 4L, Black Forest Films, CMW Films, Eddie Saeta S.A. y Slot Machine.
- Mary (La)*, 1974. Dirigido por Daniel Tinayre. Argentina: Globus Baires.
- Matar al abuelito*, 1993. Dirigido por Luis César D'Angiolillo. Argentina y España: Aura Producciones Cinema, Kankun; Cooperativa de Trabajo Cinematográfico El Aniceto y Televisión Española (TVE).
- Modelo 73*, 2001. Dirigido por Rodrigo Moscoso. Argentina: TresplanosCine.

- Muertos (Los)*, 2004. Dirigido por Lisandro Alonso. Argentina, Francia, Países Bajos y Suiza: 4L, Fortuna Films, Slot Machine, Arte France Cinéma y Ventura Film.
- Mujer sin cabeza (La)*, 2008. Dirigido por Lucrecia Martel. Argentina, España, Francia e Italia: Aquafilms, El Deseo, R&C Produzioni, Slot Machine y Teodora Film.
- Mundo grúa*, 1999. Dirigido por Pablo Trapero. Argentina: Lita Stantic Producciones y Pablo Trapero.
- Muro de silencio (Un)*, 1993. Dirigido por Lita Stantic. Argentina, México y Reino Unido: Lita Stantic, Aleph Producciones S.A., Channel 4 Television Corporation e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).
- Nadador inmóvil (El)*, 2000. Dirigido por Fernán Rudnik. Argentina: Fernán Rudnik.
- Nave de los locos (La)*, 1995. Dirigido por Ricardo Wullicher. Argentina y España: Kabala S.A., Cartel S.A. y la Gobernación de la provincia de Neuquén.
- No te mueras sin decirme adónde vas*, 1995. Dirigido por Eliseo Subiela. Argentina: Artear Argentina e INCAA.
- Nueces para el amor*, 2000. Dirigido por Alberto Lecchi. Argentina y España: Tornasol Films S. A. y Zarlek Producciones.
- Patrón*, 1995. Dirigido por Jorge Rocca. Argentina y Uruguay: INCAA, Aleph Producciones y Centro de Medios Audiovisuales Uruguayo.
- Perdido por perdido*, 1993. Dirigido por Alberto Lecchi. Argentina: Negocios Cinematográficos.
- Pizza, birra, faso*, 1998. Dirigido por Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. Argentina y Holanda: Palo y a la Bolsa, Hubert Bals Fund, INCAA y Cinematográficas Producciones.
- Plaga zombie*, 1997. Dirigido por Pablo Parés y Hernán Sáez. Argentina: Farsa Producciones.

Pozo de zorro, 1999. Dirigido por Miguel Mirra. Argentina: Miguel Mirra y Asociados.

Presos de Bragado (Los) [en *Historias no contadas*], 1999. Dirigido por Mariana Arruti. Argentina: Fundación Alumbrar.

Prohibido, 1997. Dirigido por Andrés Di Tella. Argentina: Secretaría de Cultura de la Nación.

Quatre cents coups (Les) [*Los cuatrocientos golpes*], 1959. Dirigido por François Truffaut. Francia: Les Films du Carrosse.

¡Que vivan los crotos!, 1990 (estreno 1995). Dirigido por Ana Poliak. Argentina y España: Viada Producciones, INC y Televisión Española (TVE).

Rapado, 1996. Dirigido por Martín Rejtman. Argentina y Países Bajos: Kilimanjaro S.R.L., INC, AK Films y Hubert Bals Fund.

Rey muerto [en *Historias Breves*], 1995. Dirigido por Lucrecia Martel. Argentina: INCAA.

Silvia Prieto, 1999. Dirigido por Martín Rejtman. Argentina: Martín Rejtman.

Sin querer, 2000. Dirigido por Ciro Cappellari. Alemania, Argentina y Suiza: Transfilm, Cine Manufacture, CPA, Aleph, Profilm, Videal Boje y Buck.

Sólo gente (ni más ni menos), 2000. Dirigido por Roberto Maiocco. Argentina: Cinetauro S.A. e INCAA.

Streetcar Named Desire (A) [*Un tranvía llamado deseo*], 1951. Dirigido por Elia Kazan. Estados Unidos: Warner Bros. y Charles K. Feldman Group.

Sunset Boulevard [*El ocaso de una vida (Argentina) – El crepúsculo de los dioses (España)*], 1950. Dirigido por Billy Wilder. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Tierra de los padres, 2011. Dirigido por Nicolás Prividera. Argentina: Trivial Media.

Tinta roja, 1998. Dirigido por Carmen Guarini y Marcelo Céspedes. Argentina: Cine-Ojo, INCAA e ISKRA.

Último verano de la Boyita (El), 2009. Dirigido por Julia Solomonoff. Argentina, España y Francia: Travesia Productions, Domenica Films, El Deseo, Epicentre Films y Lucky Monkey Pictures.

UPA! Una película argentina, 2006. Dirigido por Santiago Giralt, Camila Toker, Tamae Garateguy. Argentina: M&S Producción y UPA Films.

Verdugo (El), 1963. Dirigido por Luis García Berlanga. España: Naga Film y Zebra Films.

Verso (El), 1996. Dirigido por Santiago Carlos Oves. Argentina: S.C.O. Producciones y Aleph Producciones S.A.

Vistante (El), 1999. Dirigido por Javier Olivera. Argentina: Tercer Milenio y Aries.

Ya no hay hombres, 1991. Dirigido por Alberto Fischerman. Argentina: Argentina Sono Film S.A.C.I.

Zapada, una comedia beat, 1998. Dirigido por Raul Perrone. Argentina: Las Ganas Que Te Deseo.

Apéndice Documental

Grupos de discusión

Grupo de discusión n.º 1 con directores cinematográficos

A todos los participantes se les explica qué es un grupo de discusión y cómo el trabajo a realizar se encuadra dentro de mi tesis doctoral.

La reunión se realiza el día miércoles 03 de septiembre de 2014 a las 10:30 h y finaliza a las 12:30 h, en la sede del Rectorado de la UNA (Universidad Nacional de las Artes), ciudad de Buenos Aires.

MV: Moderadora

DH: Director cinematográfico (1 a 6)

MV: Muy bien, buenos días a todos. Lo que vamos a hacer hoy es, bueno, en función también de para lo que vamos a hacer hoy y para lo que también los convoqué, es una técnica que se llama “grupo de discusión” básicamente consta en una serie de disparadores de preguntas, los que contestan son ustedes, yo trataré de intervenir lo menos posible. Y de lo que se trata es de que contesten libremente, sin problemas, recuerden que están los micrófonos para que se registre y... nada, en función de cómo vaya saliendo la conversación voy a ir proponiendo otras instancias. Lo importante -por si no queda claro- es que la técnica, cuando yo dije que el volcado es anónimo, no es porque no importe una voz en particular, sino que para este tipo de trabajo lo que se arma es un único relato donde funcionan las voces de los directores. Entonces va a haber este grupo, va a haber otros grupos más, y de eso yo hago análisis, independiente de que después en el anexo de la tesis consten quiénes participaron. En caso de tener que necesitar que alguno de ustedes... o poner nombre y apellido si necesito retocar algo, les voy a pedir permiso. Lo que tiene que ver con esta técnica en particular, va todo como una

sola voz. Aunque tengan posiciones diversas sobre lo que yo voy proponiendo para que ustedes trabajen. ¿Ok, así que, quedó claro?

DH3: Sí, sí.

MV: La idea es que esto no dure más que hora y media, siendo seis... Muy bien. Bien.

DH5: ¿Al lado están haciendo el mismo experimento?

MV: No, al lado están actuando para concursos. Bueno, lo primero que les voy a preguntar y pueden a partir de ahí empezar a charlar todos juntos es: ¿Por qué hacen películas?

DH3: ¿Por qué hago películas? Porque...

DH1: Yo tengo una razón un poco cursi que no sé si sería lo mejor para empezar.

DH3: Si tenés una idea tirala porque yo tengo para rato.

DH5: La idea de un espacio, yo prefiero que tenga que transitar solo funciones privadas, me siento muy honrado de aunque sea por una hora y media compartir esto en un edificio público de los más bellos. Yo primero pensé que hacía películas para poder llorar, siempre que pude terminar una película se me empañaron los ojos de poder terminarla, y esa reflexión va acompañada de la fantasía del tema de mis películas es empezar con el amor y la muerte. De hecho mi primer corto empieza como termina que es con una cita de Schopenhauer muy pretenciosa. Con el devenir digamos, de mis producciones, y la reflexión sobre ella, y son películas, quizás en algún sentido, cada una en su factura, bueno, distintas, que no empiezan a partir de una tesis central, dramática o preconstruida, sino que parten de una especie de imposibilidad de

desarrollar ese recorrido. Y de alguna manera siento que en el fondo de ese camino está la necesidad o el deseo de transitar ciertos vínculos amorosos con personas o con instituciones, edificios, lugares, materiales y que hay algo un poco más así abstracto en un sentido pero que curiosamente no termina negando, digamos, las cuestiones dramáticas que tienen que ver con las películas más tradicionales pero que empieza con esa necesidad de acceso a transitar... a pasar tiempo, en el caso de una película, a estar con mi familia, una excusa, una manera, de protección del vínculo o, en otros, de explorar otros vínculos en los cuales la película es el acceso. Como es el caso de mi primera película con el mundo del Teatro Colón.

DH4: Para mí siempre fue eso: una posibilidad de trabajar sobre materiales que me interesan. No, una necesidad de expresarme y descubrirme a través de una historia. O sea... yo llego a una película a partir de contar historias. También tiene que ver porque soy autodidacta y no me formé en escuelas de cine, y empecé a trabajar escribiendo, empecé a conocer el lenguaje de la escritura y de armar un relato y de esa intención o ese vínculo que existe con los actores o el lenguaje de la actuación. Esa necesidad de expresarme a través de un actor y una historia. Me parece que es una necesidad, que es un... un deseo que aparece todo el tiempo de imaginar cosas y... eso. Bastante simple.

DH6: Sí, para mí el germen es eso: la necesidad de... en mi caso no estoy pensando en ninguna película, eso, como de sacar o de hacer catarsis. Una vez que lo hice me di cuenta que de todas las formas que lo había hecho que era la forma que más placer me causaba, era feliz en todo el proceso de hacer una película. Entre hacer eso y hacer otra cosa prefería estar ahí. Y... además es una excusa perfecta para vivir en este mundo tan bajón de toda la muerte de tu realidad, me parece una droga, el cine, buenísima en ese sentido.

DH3: A mí me pasa un poco eso de armar la realidad porque para mí es, ahora que me puse a pensar por qué hago cine, creo que toda mi vida quise hacer eso, tiene que ver con mi infancia, cuando era chico, ¿no? Era mi lugar donde

esconderme, mi lugar donde yo aprendí a “vivir”, era el lugar que me fascinaba, era... bueno, no sé. La televisión también, en general lo que había en la televisión también, pero en general las películas que pasaban en televisión. El lugar que me permitió sobrevivir, digamos, más que todo. Yo pienso que lo que más me dio vida a mí y lo que más me permitió desde la realidad y lo que más me permitió encajar en este mundo fue el cine. Gracias a eso pude pasar la infancia, la adolescencia y cosas que por ahí no me gustaban mucho... por ahí la realidad mucho no me gustaba y el cine... nada, yo en esa época iba y me metía en la calle, acá en la 9 de Julio, en la peatonal que estaban todos los cines, me metía en un cine, en el otro, me metía en todos los cines en un día y me volvía a casa. En esa época los chicos podían andar más solos y qué sé yo, no los secuestraban, y bueno, me parece que es un poco de eso. Es mi lugar, donde yo puedo crear mi realidad y donde yo puedo vivir tranquilo, bien, y además es el cine y creo que tiene que ver con eso, algo importante en mi vida, que salva mi vida. Ahora se pierde eso en el día a día porque ya estoy grande, tengo mi familia y qué sé yo, pero creo que en la base está eso, en la base por qué hago cine. Después hay otras cuestiones que, nada, tienen que ver con por qué me interesa a mí el cine, si la pregunta también va por ahí: de por qué hago cine, creo que vienen todas esas cosas pero después de lo que tiene que ver con lo vivido. Para mí es más importante lo vivido que una postura política o lo que sea, creo que viene por ahí.

DH1: A mí, yo hice cine para encontrar un sentido en mi vida como para tapar un hueco, y después me di cuenta que no se tapó ese hueco y me encontré con otras cosas más reales. De hecho, hoy el cine me encanta y lo hago por necesidad, por una necesidad... no sé, como que fue una cuestión de pasión, no por otra cosa. Disfruto, sí, cuando está terminada una película. Todo el proceso... la verdad que no sé si lo disfruto tanto a veces, como que es complicado... Es un arte que vale siempre pero hay que juntar mucha plata, chocarse con gente que es muy difícil, eh... lograr lo que uno quiere es complicado pero yo lo sigo viendo como una necesidad, no puedo evitar. Me pasa estar en una clase y que empiecen a hablar de algo y en media hora de

golpe me doy cuenta que estoy en una película en mi cabeza y no entendí nada de lo que estaban hablando porque me sale esa necesidad, se me dispara la imaginación y tuve la suerte de poder ponerlo en una película. Para mí, qué sé yo, como una necesidad pero más básica, eso. De encontrar un sentido a pesar de que la primera vez cuando concreté ese deseo no lo encontré igual.

DH2: Yo creo que no lo tengo tan analizado. Hago cine porque no podría hacer otra cosa. Lo que me llena de envidia... todo el día estoy pensando en cine desde que era chico, creo que es de las pocas cosas que me den tanto placer como ir a un cine y que se vayan apagando las luces, y comience el sonido de la proyección y ver una película, me parece... me guste o no me guste es lo que me completa el día, digamos. Y después, bueno, cuando se convirtió en una... porque al principio nunca se me ocurrió como una profesión y cuando empecé a pensarlo como algo profesional... hay una cosa que es la fascinación por el lenguaje, por aprender cada vez más, esta cosa que tiene el cine que por un lado es un arte muy... no sé "simple" pero muy concreto por lo que se ve en la pantalla, digamos, convive con la complejidad de hacerlo. Yo trabajé muchos años, primero no dirigiendo, digamos, y también lo sentía como lo único que podía hacer, no me podía imaginar haciendo otra cosa. Hay una cosa del aprendizaje que se me hace fundamental: cada vez voy aprendiendo más y cada vez sé menos pero esa dinámica medio rara es como una especie de droga que no puedo parar: de ver más cine, de leer, de saber cómo hacer algo y darme cuenta que sé menos. Esa combinación también se me hace muy motora.

MV: Bueno, ¿y entonces cómo definirían el cine que hacen?

DH6: De calidad.

MV: ¿De calidad?

DH6: Hecho a mano. ¿Cómo definimos?

MV: Cómo definen su cine.

DH4: Yo, para mí, con obsesiones. No, no... a eso le encuentro la vuelta, la escritura para contar un cuento y el cuento es medio diferente, pero siempre está basado sobre lo mismo. Sobre cómo yo veo el mundo o sobre cómo yo quiero que la gente vea el mundo basado en mi punto de vista sobre las cosas. A veces como que me sentí muchas veces incomprendido entonces creo que el cine le da la posibilidad al otro de ver a través de mis ojos. Pero yo... en el fondo tiene que ver con eso, con obsesiones, con cómo yo veo el mundo.

DH6: Interesante, a mí me pasa lo contrario. Me gusta como poder volcar las contradicciones. Como esta idea de que si alguien pregunta no hay respuesta, digamos. Cuando tengo una posición tomada trato de someterla a la prueba de qué pasa con la posición opuesta. Me pasa en general con las discusiones políticas. Cuando estoy filmando me interesa qué pasa si pasa lo contrario como mecanismo de construcción de un guión y cuando después en las películas... de todas maneras hice una sola y algunos cortos. No puedo definir qué cine hago. Por ahora me pasa eso. Hago el cine que puedo.

DH1: A mí me pasa lo mismo, hice una sola película... y de alguna manera me dejé llevar por una emoción y creo que eso define un poco la película. Lo que me conectó con contar esa historia tenía que ver como con la emoción de querer seguir investigando ese personaje que guiaba ese cuento. Y también hay algo del punto de vista en guiar a ese personaje y lo que va sintiendo dentro de ese cuento, el derrotero, con cosas que bueno, desde algún punto de vista también son contradicciones. Eso, comerme ese viaje emocional fue lo que me pasó, así llegué a construir esa historia... fue algo que me sucedió, digamos, que me tocó en algún lado y decidí contar esa historia. Si tengo la posibilidad de hacer otra película no sé si el punto de partida sería ese. La definición sería como lo emocional, por ahí no.

DH2: A mí el cine, es en realidad, bueno, es una profesión aprendida y que si bien le dediqué muchos años, muchos años de mi primera juventud... en un punto, por un lado, cada vez me interesa más... me siento más -no es un posición- esta idea de que existe con el cine, la fotografía, con el arte, las experiencias, lo que fuera, eh... me interesa, con todo esto de documental y ficción, creo que son coyunturas más allá del cine. Creo que define más una coyuntura que una persona, a mí lo que me importa, más allá del cine, digamos, mi vida tiene que ver con eso: el material, vínculos, cierta nobleza, no la idea de un valor fabricado que es la idea de gran construcción, del marketing, la publicidad, inventar deseos o valores que no lo tienen. Como hay una vuelta, se podría decir masiva, en el mundo con cierta preocupación por cosas de calidad que no la tienen. A mí me interesa eso, cierta naturalidad, ciertos nutrientes de las cosas y no estropearlas, en cualquier cosa que haga. Y el cine, que como decía DH2, a mí también me importa mucho una cuestión formal, siempre hubo una especie de inquietud que tenía mucho que ver con el aspecto formal, que si bien nunca empezó en el aspecto narrativo tampoco nunca le dio la espalda en mi caso a ese interés por el asunto o lo narrativo. Entonces, de alguna manera el cine que es aquello en lo que me formé y continúa conviviendo aunque más no sea lentamente, pero también es curioso que para muchos de nosotros... alguien que hace películas... es algo tan increíblemente irregular, porque durante mucho tiempo uno está ahí navegando en el proyecto, buscando cuál de todas esas ideas o posibilidad de película realmente no suceden y en ese momento uno está realmente concentrado para encontrar la película y en el momento filmarla, salvando las distancias de la ficción más tradicional y el documental, en el momento en que uno está editando... sin poder definir con mucha claridad cómo son las películas, en todo caso para mí el proceso o el intento de hacerlas tiene que ver con... bueno, en cierta manera hablar de manipular es medio tramposo porque no dejamos de manipular el material, pero me interesa elegir, por eso digo de trabajar sobre materiales que me importan de verdad y tratarlos bien, más allá de la categoría, los géneros, distintas artes, es mi fantasía actual.

DH3: A mí una de las cosas que del mundo del cine... yo empecé escribiendo guiones y ahora produzco y dirijo así que... En realidad mi idea del cine es más amplia que ser director pero... en las películas que me tocan dirigir –a veces porque las elijo– las elijo por distintos motivos, a veces para mí una de las cosas más difíciles de armar, de armar conscientemente, es que a veces trato de armar mi filmografía, digamos, yo como director me cuesta un poco porque tiene que ver conmigo y mis cambios personales. Y lo que hablaba él de la economía y la coyuntura, por lo menos mi coyuntura de vida que tiene que ver con producir una cosa u otra. Mi cine tiene que ver con mis cambios, entonces cambia mucho porque yo cambio mucho con el tiempo, entonces es bastante... en una palabra “ecléctico”, no sé si le cabe esa palabra. Hice muchos tipos de películas, películas independientes porque en el momento que podía hacer eso y dirigía junto con otros directores o después películas de corte más comercial, como se dice, que tiene que ver con el género, las estrellas, el *star system* y demás, también, después de eso en la misma carrera después de eso hay películas también de género en las que la búsqueda es un poco otra, es más autoral. Nada, yo creo que tiene que ver con eso, con la necesidad de decir algo que tengo, un guión que tengo o dirigir un guión que me viene de afuera con el que me tengo que relacionar. Así que creo que es diferente, diverso, ecléctico... va por diferentes caminos mi cine, mis películas, que son caminos diversos por los que yo voy andando, que a veces los camino yo pero también me caminan, no tengo tanto dominio sobre eso. Me parece que... me gusta hacer todo el cine que se me presenta, lo trato de disfrutar. Trato de disfrutar del marketing y de cómo se vende la película y trata de disfrutar de cuando no es así, cuando sabés que la película va por otro lado y no interesa tanto lo comercial. Me gusta todo ese cine y tengo que hacer todo ese cine para vivir. Y no dejo de hacer un cine u otro por cuestiones, este... postura, porque para mí es un trabajo y respeto todo el tipo de cine que exista sobre la tierra, no discrimino: elijo pero no discrimino. Así que por eso también voy haciendo todo el tipo de películas y en mi cabeza pasa eso. Igualmente a la hora de dirigir una película siempre tengo que tener una motivación fuerte y algo que tenga que

ver conmigo, algo como decía acá el compañero: una obsesión, un tema, siempre hay algo que tiene que ver conmigo y me tiene que atrapar porque si no, no tengo como la suficiente fuerza para creer en eso y me cuesta sino.

DH5: Yo una pregunta que me hago y mucho, sobre todo desde que empecé a dirigir, antes era una pregunta más teórica y ahora es concreta y práctica. Creo que también una particularidad que tenemos nosotros es que es una industria, un medio, bastante complejo en el cual quizás la pregunta debería ser: “¿Cómo definirían el cine que hicieron?” Y no el que hacen, porque nadie tiene la garantía de que vaya a hacer otra película, ¿no? Es tan raro y tan difícil todo el tiempo volver a comenzar acá que por ahí uno ya está convencido de que uno se instaló a hacer algo y también... yo puedo pensar en el cine que hice, solo hice dos películas, así que la proyección es bastante corta... sí creo que... o mejor dicho, esta pregunta que yo me hago también creo que tiene que ver de qué es lo que los motiva porque uno no va a estar metido ahí cual Quijote contra todo, por lo menos por dos años si tenés suerte. Y tenés que estar muy convencido para aguantar eso, para poder mover tanta estructura, y cuando empiezo a limpiar un poco qué es lo que pienso que me podría definir a mí por lo menos, creo que tiene que ver con el relato, con contar una historia de corte más bien clásico, y que... y que por eso hasta ahora, ciertas estructuras de género, una forma muy concreta de expresarse. No tengo idea si la próxima... si hay próxima, pero si la próxima mantendrá el género o no. Si me doy cuenta que así como tengo claro que no me vería haciendo una película no narrativa o que no tenga un relato más bien clásico... que incluso puedo disfrutar, y mucho como espectador, también me doy cuenta que siento cierta fascinación por mecanismos un poco, bueno, Hitchcock, digamos, de suspenso, que no necesariamente tiene que ver el policial o con el *thriller*..., son mecanismos pueden producirse en documentales, en otros géneros, o en películas que no tienen género o mecanismos que tienen que ver con procesos que atraviesa el espectador en relación a la película que está viendo y a mí eso, este... hay una cosa que me... este... como la marea me lleva hacia eso.

MV: En función de lo que dijiste vos y vos también, DH3, pregunto a todos: Entonces... ¿cómo definirían hoy el género? ¿Qué es el género? ¿Qué son las películas de género?

DH1: Para mí es un gran malentendido.

MV: ¿Un gran malentendido?

DH1: Sí. Justamente, partiendo de esta idea de escritura se puede hablar de la idea de subjetividad que es una idea interesante para hablar acá para esta conversación, en la medida en que cada texto queda diluido en un solo yo... es decir, sin dudas hay ciertas coyunturas que definen el lugar con cierta tradición: tampoco se puede estereotipar el cine documental o el cine de género. Estamos hablando de... es un poco sofista en un punto, pero es como hablar de "orgánico": ¿qué quiere decir "orgánico"? Lo define un gobierno de cada país, tiene que ver con una serie de convenciones, arreglos, costos... me parece que me voy por las ramas, pero yo creo que lo que a mí me interesa tiene que ver con lo que decía antes, con un intervalo, con la relación con un material y con el material en sí. Si la persona excita con lo que está haciendo y por eso algo hablaba un poco de las cursilerías como el amor, la muerte y la catarsis. Esto hablando del amor y mis demonios actuales que se manifiestan en una decisión que tengo que tomar y que tiene que ver con la elección de un lente en un plano, que es todo un dilema, en fin... pero sí hay películas que pueden elegir ciertos diseños. Y yo también vengo de... de una manera el cine que yo consumo tiene que ver con el cine clásico y me excito muchísimo viendo una película de Hitchcock, incluso las que no son cinematográficas, así como creo que pensar en cine en un punto tiene que ver con aspectos formales al mismo tiempo es algo donde en el cine documental es importante también sentarte y hablar tal cosa o si te parás y lo filmás, y son cosas que a mí en el fondo no son lo importante para mí. A mí en el fondo me importa qué está filmando y de alguna manera... en fin, toda la serie de situaciones que tienen que ver con eso. La idea del género se puede decir tiene que ver, no

peyorativamente, con ciertos arquetipos, relatos, material que tiene que ver al mismo tiempo, en términos de la comunicación, con cómo son decodificados. Por eso no le doy la espalda porque me importa mucho el espectador y el cine como comunicación... no pienso en un sentido artístico que "hago lo que quiero", tampoco me interesa hacer una película aburrida y en eso suelo discutir mucho con el tipo de amigos que suelen hacer el tipo de películas, aunque sea en el sentido de cierta infraestructura de producción que son esas películas que, sí, se agotan en los festivales, en el marco de los festivales, no puede salir de ahí y celebran esta idea de lo que tiene que ser el cine contemporáneo que también me parece una estupidez. Eh... y por eso hablo del amor y de cosas que tengan que ver con la comunicación. Y a mí, personalmente, creo que cada vez que me veo frente a los verdaderos problemas y soluciones que tengo que resolver para hacer una película, la idea de género, la idea de ficción, la de documental –y perdón por recurrir tanto al canon, a la cocina como ejemplo, pero es lo mismo: no me interesa una receta–, o sea, que se haya hecho de cierta manera y que haya..., que yo haya descubierto que la penicilina y que tal cosa..., sin duda se supone que haya existido Hitchcock, y son cosas maravillosas que uno pueda conocer y disponer de eso, pero al mismo tiempo siento que todavía para mí lo importante no es eso. Entonces, eh..., en fin, yo personalmente siento que la teoría de género me ha confundido más de lo que me ha aclarado, y esto de cómo uno se encasilla. Volviendo a una de las primeras cosas que dijiste en la primera pregunta, también creo -y esto es algo que me caracteriza en mis pocas películas- que hay algo en la dificultad... hay distintas formas de resolver los problemas que todos tenemos que resolver para que la película suceda antes de filmarla o incluso después, pero los problemas son en un punto los mismos, o sea que uno los reconozca. A mí lo que me gusta, aunque me cuesta muchísimo, que siento que las dos películas que hice, realmente las soluciones a los problemas de la película fueron tratados en un proceso editorial infinito, en mi caso en el proceso de escritura también, entonces en mi película realmente en sus soluciones está la película y sus cualidades. Y para mí eso va en contra también de la idea de género.

DH4: Para mí creo que una cosa principal del género es algo que tiene que ver con el estilo y una estructura. Hay una forma de verla que es desde nosotros los directores, que uno por ahí puede decidir: “Bueno, quiero contar una historia de amor y quiero meterme con una historia de amor y quiero meterme con un estilo particular para contar la historia”. Yo puedo contar la misma historia, el mismo tema, desde el terror o desde la comedia y llegar al mismo punto. Por eso creo que es una estructura, después creo que no tiene que ver con la elección nuestra, tiene que ver con la mirada de afuera... es como en la música: vos hacés un tema y alguien no le importó nada todo lo que hiciste. El tema está hecho y alguien va a decir: “Bueno, lo siento, esto tengo que agruparlo a todo lo parecido que existe antes” y eso es un poco lo que genera la idea de género. Es como ser pintor y enojarte con todas las ideas que hubo sobre la pintura y enojarte y tirar pintura sobre un cuadro y alguien va a decir: “Bueno, esto es lo que hizo Pollock, aunque te moleste a vos”. Tiene que ver con estructuras y bases y cimientos que hubo hace mucho tiempo y si vos lo hacés en base a eso tiene ese estilo, y si no es muy probable que se parezca a algo de todo lo que se hizo antes y te lo van a meter en esa idea de género.

DH5: Pero es verdad que, por más que no lo sepas, es verdad que hay una influencia de la cultura que uno consume. Pero estoy de acuerdo en que tiene que ver, por eso me interesa la comunicación, en cómo es percibido.

DH1: La gran mayoría busca repetirlo, digo, la industria cultural precisa eso para que el consumo sea más sencillo porque, básicamente, los espectadores pagaron una entrada y sirve para saber qué película los están llevando a ver. Para los directores son herramientas tan importantes como un ente. Sabés que más o menos que ciertas reglas del género X funcionan de tal manera en el espectador. Yo hice una película que para mí va a reflexionar sobre este tema, me parece que ya atrasa un poco en el sentido que el postmodernismo ya es viejo. Tarantino ya pasó, los estudiantes de cine ya les tenés que explicar quién

es Tarantino. Los estudiantes, la manera en que consumen cine ya mezcla toda... mezclan todos de todas maneras, los videoclips con otras maneras...

DH5: Bricolaje.

DH1: Claro. ¿Tiene otra palabra?

DH5: ¿Mash-up?

DH1: Mash-up. Entonces me parece ya, eh... que existen ciertas tendencias más modernas. Ya no se puede sostener el género como algo desde lo cual partir, como una cosa sagrada. Sí me parece que existe como esto es un ámbito industrial carísimo que necesita recursos y como necesitás vender cada dos o tres años a otro, lo primero o segundo que te preguntan es si está haciendo una comedia, una tragedia, un melodrama. Más o menos tenés que saber eso.

DH2: Hay algo como del punto de partida, como uno empieza ese proceso que cuando uno escribe por encargo, o te piden una película por encargo, los productores quieren que hagas una película de género y está perfecto. O el punto de partida es otra inquietud, otra cosa que te mueve a empezar, y después esa película puede estar atravesada de un montón de tensiones y de un montón de géneros y de un montón de recursos que te sirven para tu melodrama. Y también comparto un poco que es que es algo que ven los demás, cuando vos no te propusiste desde al arranque “voy a escribir una película anclada en este género”, es una mirada exterior a veces que uno descubre también en ese momento. Diferente es cuando uno por ahí está... concretamente te piden que hagas algo, entonces vas a esa fuente, a ese tipo de relato, para ver cómo te sale y está todo el tiempo chequeado por otra gente que te dice: “No, acá no hay tanta tensión; acá no hay tanto misterio; acá el objetivo se cumplió muy rápido”. Qué sé yo. Eh... entonces me parece que cuando parte de una... o por lo menos lo que me sucedió a mí: no dije “voy a

hacer un...”. Podía entrar dentro del melodrama, lo vincular, de lo social, eh... todo eso no lo pensé.

DH6: Las series prime time del INCAA distinguen cuatro géneros, escuchá: social, histórico, costumbrista o comedia.

DH4: ¿Esos son los cuatro?

DH5: El género, tomando un poco lo que ya se ha dicho, como género en sí es una construcción no del que hace cine sino del que trabaja con el cine ya hecho. Hay una frase de *The Player* de Robert Altman que me pareció increíble que el personaje de Tim Robbins le está explicando a una chica que él es productor ejecutivo del estudio. Y dice: “¿Cómo hacés para elegir qué película se hace y qué no? ¿Por lo que te pasa, emociones...?” y él dice: “No, la que sé cómo vender. La que sé cómo vender se hace. Si no entra dentro de los cánones comedia o suspenso o drama o *biopic* entonces no sé cómo venderla entonces no la produzco”. Cuando uno empieza en la construcción del guión de una película es inevitable yo creo que comunicarse con lo anterior inconsciente o conscientemente y usar estructuras previas de otros géneros. Hay como una especie de... un poco ortodoxia total, de mezcla, cuando uno va tratando de armar algo y que después sale lo que sale, es una alquimia que no se puede controlar, en las películas más personales y en las películas más impersonales eso es así. Y después ya con la película terminada ahí es donde empieza a haber un exhibidor que te dice: “esto lo vamos a vender cómo tal, va a haber un afiche así o esto va para tal festival” porque si bien cuando uno habla de género se refiere a ciertas estructuras clásicas repetidas a lo largo de los años, eso es todo una maquinaria que es más que nada Hollywood, lo cierto es que uno podría empezar a decantar ciertos géneros que son más de cine de autor, digamos, ¿no? Así como Billy Wilder se ofuscaba cuando le hablaban del policial negro y él decía: “pero no existe el policial negro como género”. Se peleaba cada vez que lo entrevistaba porque nadie sigue ese camino respetando reglas y sin embargo hoy es muy difícil aceptar que no existe un

género que ocurrió en Estados Unidos del año 39 hasta... es como un momento histórico muy concreto que generó un canon que se va repitiendo a lo largo de la historia. Obviamente cada época tiene un juego con ese canon, una adaptación, yo creo que si bien hoy hay ciertas películas americanas que respeta casi a rajatabla ese género, casi como que se ha muerto porque es una película pero hay algo que el espectador también le tiene respeto, como que el espectador ya entendió el género, lo tiene incorporado conscientemente, no solo inconscientemente. Entonces cuando empieza a ver todos los hilos es cuando empieza a desarmarse la maquinaria. Pero seguramente habrá dentro de... es difícil ver hoy qué género es el que está dominando más el cine de autor en los festivales y probablemente dentro de veinte años sea muy claro. Digo, porque el teatro... la tragedia griega también era un género. Tenía un canon que se respetaba a rajatabla y que fue construyendo una estructura que se fue repitiendo. Creo que el paso del tiempo es fundamental para entender el género y... cuál es el género que nos atraviesa hoy es algo que vamos a entender más adelante.

DH1: Yo creo que las películas más interesantes que se están haciendo hoy, industriales o no, y en cualquier lado del mundo, es una opinión personal, son películas que no niegan al género tal como estamos hablando, no como punto de partida sino como esta idea de la transgeneralización, lo que evidentemente se estaba diciendo también... se hizo un puré de papas con géneros, no solo de los que hacen películas, también de cómo son leídas y de estos trucos estructurales que se han ido, como una especie de composé dramático y que es muy interesante el argumento de la tragedia griega porque era una estructura realmente muy distinta a la que está en los films y un montón del cine de autor.

MV: ¿Podrían definir entonces en función de esto que acaban de expresar, en el campo del cine argentino contemporáneo, cómo es esta vinculación entre el género y lo que acaba de surgir acá que es esta noción de autor?

DH2: Yo tengo algo para decir sobre eso. Tuve la oportunidad increíble, creo que es algo que nos agrupa en nuestra falsa homogeneidad de enunciación. Tuve la oportunidad de ver en un festival hace muchos años una retrospectiva increíble acerca de las últimas películas de autor del *cinema studios* en Hollywood, los años sesenta por ahí. No puedo recordar las películas, pero sí recuerdo que los autores, todos eso herederos de Ford y todos estos genios, vale la pena recordar que Ford no se preocupaba por el corte final sabiendo que la película ya estaba... y justamente también volviendo a la teoría de... de cómo todos los verdaderos logros que hoy celebramos y sufrimos fueron soluciones a muchos problemas y de eso quería hablar. Siento que la dificultad, hablando de esta mesa o de mis colegas y amigos cercanos, siento que es una gran dificultad, incluso si tomamos casos por ahí sintomáticos, los más polémicos o lo que fuera, siento que a nuestra generación, si fuera cine argentino, si fuera un cine mundial -para mí no es un tema tan, digamos, de países- que Ford, que Welles y todos tenían muy claro, no quiero decir el enemigo, pero cuál era el interés del cual de alguna manera su oficio se protegía. Entonces siento que ahí hay muchas películas, el lugar fácil es ir en contra de ese sistema, de esa maquinaria, que son películas netamente aburridas, los festivales celebran y canonizan, y creo que eso es la dificultad, es una especie de cáncer: voy en contra de todo, incluso los diálogos, los héroes, el entretenimiento. ¿Por qué? Si me gustan... digo, cuando era más joven y estudiaba cine. Creo que hoy no está claro cuál era el contrapeso. Y esas películas, presuntas películas de autor, queda muy definido cuál era el fin. El evidentemente el productor sigue una serie de intereses que, no los condeno, pero tiene que ver con una serie de cuestiones... pero para mí muchas de esas películas hoy tienen que ver con distintas formas de encontrar un equilibrio muy difícil en ese contrapeso donde ya no está muy claro. A mí personalmente me cuesta mucho eso.

DH6: Me pasa algo raro. A mí, por un lado, te puedo hacer una revista de cine veinte años y por otro lado hay un montón de procesos... es un momento muy

diversificado. Veo mucha buena calidad de cine muy distinto que en otros momentos, en los últimos momentos no pasaba. Me parece que el cine está muy ligado al INCAA, en el sentido de que... y positivamente lo digo porque no es un organismo que te diga qué tenés que filmar. Pero por otro lado... eh... digamos, hay dos polos de películas que hoy existen que tienen entidad, las muy comerciales, "Darínwood", digamos y dos o tres más que tienen promoción y figuras más, donde la gente habla y tiene identidad. Y después están las pensadas para festivales, y todos nos corremos mucho y cada vez me convengo más que son pensadas para festivales porque podemos pensar cómo corta, cómo hacer el afiche, cuando es algo tan grande sacás una conclusión de estilos de campo. Que dan premios, que también existen porque tienen ese mercado. Después hay toda una base en el medio de películas que es el arte de lo imposible, de gente que tuvo la idea de esas películas que son muy diversas, muy diversas. No me quiero perder de nombrar títulos porque todos estamos en este medio y conocemos, solo los que estamos acá, que la mayoría pertenecemos a esta franja media por ahí el intento de la peli de Diego que intentó entrar en esa... pero también, el señor tuvo producido grande. Pero digo... eh... ocupan toda esa gran masa intermedia que buscan de qué manera existir. Obviamente tiene que ver con los procesos de distribución y exhibición que, bueno, será otra charla por ahí. Pero yendo a tu pregunta de qué cine es acá, lo veo muy diverso. Por otro lado es vinculado a su explotación o su visión, digamos, las divisiones... está demasiado polarizado, me parece que no existe... hay una clase media oculta, digamos.

DH1: Comparto... lo que decís. Algo de la identidad que cede, como que la identidad de ese tipo de cine argentino, como del origen, como que a veces lo reconoce más fácilmente, a veces no. Siento que igual está como esa esencia, que sigue siendo algo más de género, como de esencia melodramático, del tango, de lo vincular, de nuestra historia que fue perdiendo pero que existe algo de esa identidad. Comparto lo que dice DH6...

DH3: Por más que no queramos obviamente en el cine va a haber cosas que nos une y una identidad si se la busca, como también una diferencia, eso me parece que siempre va a estar y es lógico que pase. Yo creo en esa polarización del cine y está bueno que en la franja del medio que yo no la conozco mucho, no sé qué cine quieren hacer, y tiene que ver con los productores también. Me parece que hay una voluntad hoy del cine de armarse un... de que el espectador argentino vaya a ver el cine argentino y eso estuvo en la voluntad de los que hicimos el cine los últimos años -por lo menos de los que yo conozco- tuvimos la voluntad de provocar eso. No sé si lo provocamos. La voluntad de provocarlo la tuvimos, la voluntad de hacer un cine de género en esta generación estuvo, de salir del cine de autor para provocar un cine donde la gente vaya a verlos y el cine se sostenga a sí mismo como una industria en este país, hay un montón que luchamos, bregamos por eso. Como que recuperamos un viejo momento del cine argentino... y creo que por cuestiones del INCAA o cuestiones que tienen que ver con la voluntad de ciertos productores que quieren eso y se les da esa búsqueda de armar como una especie de vuelta de estudio, de cine de género, de *star system* donde el único no sea Darín, de tratar de provocar eso, aunque sean las ganas. Y creo que se fue logrando en los últimos tiempos. Se ve que hay muchas películas que hacen la cantidad de espectadores... casi que *Spider-Man*, en Argentina. No sé en qué momento del país se logró eso, pero se está logrando. No creo que vino porque sí. Y creo que después está el otro mercado que sigue estando, un montón de películas para vender afuera, para vender a festivales, para vender a Europa, que también funcionan, que después no terminan de tener auge acá, pero sí hay esa cuestión de tener esa dicotomía de esas dos formas de cine y en el medio hay unas doscientas películas por años que no sé qué son... porque no llegan a ganar premios de festivales pero tampoco llegan a... y me parece que tiene que ver con esto del INCAA de que haya mucha pluralidad y venga cualquiera y filme.

DH6: Sí, pero depende del punto de vista, de las diez películas que más gente hacen todos los años, nueve están vinculadas a Telefé y Disney, ponele,

entonces esas son las que... En el medio hay un montón de gente... no sé puede pensar que la gente consigue esos tres socios porque...

DH3: ¡No!

DH6: Lleva mucha más gente de la que debería, pero tampoco podés restringirlo a esos tres socios...

DH3: No, pero yo no estoy restringiendo el cine, yo veo esas dos partes, digamos. Como que se van armando.

DH6: Pero todo lo que vos nombrás que “no quieren público”...

DH3: No, no lo sé. En otro medio no sé cómo encaran la situación. Como están pensando, si para festivales o para...cuál es su... pensando más que todo en...

DH6: (interrumpe) Hay muchas películas que me encantaría pegar Disney, pegar Telefé, pegar no sé qué y lleva 200 mil espectadores. Y no. Y muchos la piensan así y después no consiguen esos socios... Igual hacen el esfuerzo y cuando quieren estrenar no consiguen salas, como el caso ahora de *Necrofobia* en 3D. Y hacen campaña en 2D, y eso pasa todo el tiempo, ahora hicieron prensa...

DH2: ¿Qué pasó con esa película?

DH6: Nada, lo que pasó muchas veces. Tenían el lanzamiento, habían hecho el anuncio...

DH3: (interrumpe) Pero yo no digo ni creo que esté mal... porque en el medio hay un montón de gente que hicieron la película y no filma nunca más y está re contenta con eso. Ni siquiera necesita los espectadores. Porque ya hizo su película, la filmó...

DH6: Bueno, puede ser un problema, está bien...

DH3: No, es que yo no creo que eso sea un problema, no lo hablaba como un problema. En general hablaba de cómo está el cine, cómo estaba acá. Por eso yo no conozco un montón de esa franja, porque, primero no puedo hablar de esas 300 películas que se estrenan por año, puedo hablar de muy pocas...

DH6: Son 130 y hay documentales...

DH3: Más documentales.

DH6: Son setenta películas... Y después hay muchos documentales...

DH3: Yo digo, entre documentales... no sé, todo lo que sale del INCAA. Todo, todo, todo, el audiovisual que se produce como para ir a las salas, como cine, no sé ni siquiera cuántas se terminan de producir o no. Sé que la voluntad..., estoy hablando de voluntades que yo veo en productores, en algunos directores de mi generación, que eran las discusiones de siempre, que el género era antes como una mala palabra. Para mí el género es distinto en Argentina a otros países, porque es una mala palabra, en el fondo, con respecto a las políticas de quién filma o qué películas se ve o no se ve, o quién filma y quién no, qué está bien y qué está mal. Me parece que el cambio que se dio fue ir hacia eso. No el género formal... será el género que nosotros podemos hacer, pero creo que se trató de hacer eso y ahí se sumaron Telefó y todos esos y esos pertenecen porque Axel Kuschevatzky es de nuestra generación y él tiene la misma voluntad de hacer un cine X -por más que sea Telefónica, sea lo que sea- hacer un cine donde el espectador vaya y vea, el espectador...

DH6: A mí me llama la atención cuando dijiste: "No sé esa franja del medio para qué... estos diez que querrían pertenecer".

DH3: No, pero no están “estos diez” nada más. También están estos que ganan premios afuera... yo, no sé, hay películas independientes re chiquitas que venden a cincuenta países y vos ni te interesa. Pero está bien, tienen el lugar donde recuperar para volver a firmar y producir, esa cosa de industria. De poder seguir viviendo, no...

DH1: Bueno, yo respondiéndole un poco a lo que vos hablabas a la noción de autor y de género, me parece que hay una cosa que se volvió un poco especulativa... como que hay autores y hay una cosa como especulativa de autor... el autor auténtico no le interesa ser autor, no le importa, entonces el género lo ve como una especie de herramienta para llevar adelante lo que quiere contar. Lo que creo que sí pasó es que la cuestión de autor se volvió una especie de género. Entonces un montón de directores dijeron: “Yo quiero hacer cine de autor” como si fuera una especie de cine de terror, de cine de comedia...

DH3: Exacto.

DH1: Y ahí nació esta especie de idea de que el cine de autor tiene que ver con una forma particular. Y hoy... no sé quiénes son autores y no soy quién para decirlo. Voy a dar el ejemplo de Rejtman. Me parece que a Rejtman le importa muy poco hacer cine de autor. Él quiere hacer su cine. Y me parece que si mañana Rejtman quiere hacer un musical, va a hacer un musical, justamente porque se corrió, porque entiende que la autoría no es un género, que para hacer cine de autor no tiene que hacer una señora paseado un carro como esa cosa que parecía en el primer Nuevo Cine Argentino que parecía que el cine de autor tenía que ser algo lento. No, no tiene que ver con eso. Creo que la nueva generación que hay ahora lo aprendió eso. Entonces respecto a autores reales y la forma de contar está el género, y muchos lo usan, y muchos no porque no les interesa.

DH6: Sí, pero existe un mercado, insisto, en los festivales que se produce eso, impide eso, hay fondos internacionales que apoyan eso. Entonces es más complejo, porque yo coincido con vos en eso de la autoconciencia muy grande el artista, ¿no? De lo que es ser artista, del autor. Pero también es una tendencia natural de ir a un mercado que no encuentran en otro lado.

DH3: Por eso es una cuestión, de lo que hablábamos, una cuestión de mercado. Ese mercado donde también va gente a verlo, ese mercado donde queda gente afuera, y ganás premios y dicen y afirman que sos un autor, digamos.

DH5: De vuelta a lo mismo, tiene que ver con... eh... yo creo... creo que... eh, el mecanismo de vinculación con las herramientas del relato, con el tema, con el universo de lo que uno quiere contar desde el punto de vista de quien la hace la película, inevitablemente está influenciado por estructuras fijas que tienen que ver con relatos, de cine de género, cine de autor... Rejtman no va a hacer... puede ser... comparto con vos, probablemente es un autor en el sentido más libre y no está pendiente del mercado de festivales, pero ahora hizo *Dos disparos* y no creo, realmente, que estuviera en el montaje, viendo la película que tiene salida de Disney y dijera: "No... ¿sabés que esto tiene que durar cuarenta minutos?"

DH2: ¿*Dos disparos* la distribuye Disney?

DH5: A lo que voy es...

DH6: No tiene distribuidor.

DH5: No creo que vea *Dos disparos* y sienta que tiene que durar cuarenta minutos y la deja en cuarenta minutos y se queda afuera del mecanismo de distribución el cine que es el largometraje que tiene que ser arriba de sesenta. Que si fuéramos esa libertad absoluta del autor que vos hacías referencia con

el pintor y la tela, es bastante teórica -digamos- porque en la práctica... sí puede ser que una persona diga: "voy a hacer un corto". Pero es extremadamente raro que alguien consiga la producción de una película a través de festivales, a través de un productor, a través de un mecenas, de la familia, haga la película y después diga: "No, esto tiene que durar cuarenta minutos porque así lo siento yo" y esa película no va a entrar en el circuito que está establecido de largometrajes. Entonces no se va a estrenar en ninguna sala, va a ir a algunos festivales, con suerte porque también hoy les festivales te piden... hoy el festival europeo si no tenés DCP no vas. Algún tanque americano en 35 mm porque el festival no trabaja con 35 mm, no lo van a hacer para vos, autor. En ese sentido creo que esta cuestión de estructuras de género, de autor, tiene que ver mucho con estas influencias permanentes entre el que hace, el que consume y el que lo mediatiza, digamos, el distribuidor, el crítico, son los que mediatizan el cine. Y hoy se dice que los éxitos comerciales son solo policiales y comedias, en ese sentido el género hoy estaría muy en boga en el cine argentino. Difícilmente hoy una productora con intenciones de hacer un éxito comercial vaya a hacer una película que no sea una comedia o un policial. Y se llegamos a que el éxito del año, *Relatos salvajes*, combina las dos cosas es como notable. En ese sentido... pensaba que en los ochenta, noventa, las películas pertenecían a una cosa más difícil de calificar para el crítico y para la audiencia. Eso que decías de tu pareja: "vamos a ver de qué se trata", o sea, hay una simplificación necesaria en comercialización de cine, que a uno no le sirve para nada pero que sí ocurre en la interpretación del cine. Y... digamos, si no recuerdo mal, digamos, me parece que desde Arístarain que empezaba a dejar el policial de lado para hacer películas más de drama y *Perdido por perdido* que es el primer policial que yo recuerdo con Darín en el cine antes de *Nueve reinas*, que llamó la atención, había como una especie de que no había policiales en Argentina y las películas eran las de Subiela... Se apreciaba más al director, la figura del autor, pero es lo mismo porque se traficaba de una manera sin necesidad de festivales. Hay como una manera de que todo cambia pero todo es igual. Simplemente se van cambiando ciertos nombres, ciertas calificaciones, sí creo que pasa que es sin importar... y no

tiene que ver con la cantidad de espectadores o si conseguís a Telefé o llegás al millón de espectadores, que eso sería una utopía para una película más chica. Ahí sí siento yo una cosa concreta que están apareciendo películas que están pensando en el espectador...

DH3: Exactamente.

DH5: No es el espectador de un festival de cine europeo. Es el espectador que es una persona que está acá y va al cine. Después lográs que ese espectador la disfrute o no, lográs tener una sala acá, eso ya son cosas más difíciles de controlar, digamos.

DH1: Yo creo que los festivales tienen como un elemento pírrico. Justamente ese espacio... Como que el elemento de oposición que tenían los directores, de una estructura más clara de la cual defenderse y politizar su película, siento que los festivales, en ese afán de ser el último refugio del cine, se vuelven un problema. El lugar arquetípico que podría ocupar en esta mesa... en cambio, estoy bastante de acuerdo y soy el primero en decirlo, que sí, las películas que saltan a ser... de Llinás, por poner un ejemplo, de alguien que pone su persona, su película y su forma de tono y manifiesto, de cómo tienen que ser y no tienen que ser las cosas, se lo come a sí mismo. En esta cosa de ir "en contra" que es el problema de la revolución que va en contra de todo y va en contra del mismo, también. Entonces esta idea que hablabas y los festivales... es como una cosa muy loca porque estas películas que son financiadas por festivales... y en ese sentido estoy.... En fin, de acuerdo con la posición de Quintín al respecto, no acerca de que el Estado no debería financiar el cine, a pesar de que yo todavía no... que utilizo películas que no pude, no encajaban en esos géneros, o que yo no sabía que eran películas que se hacían. Pero esto te lo puedo decir de entrar al sistema y poder como hacer películas que me interese hacer. Pero creo que de alguna manera estos festivales y estos fondos, pero esta idea de que vas a un laboratorio y te dicen cómo es y cómo conviene va muy en contra, más allá de todo lo que signifique ser autor, como

vos decías, que a veces va en contra de la necesidad... además es curioso porque esta misma tecnología que permite que democratice... esta idea de... perdón, se me escapó. En fin. ¿Cómo se llama?

DH3: ¿Cine digital?

DH6: ¿Llinás?

DH1: No. Francés...

DH5: Bazin.

DH1: No, el que dijo que el cine iba a ser un arte cuando filmar sea tan accesible como escribir... ¿Quién fue? Bueno, en fin...

DH3: Un visionario.

DH6: Pero, esperá, ¿qué es lo que dijo Quintín que coincidís?

DH1: No, Quintín habla de la idea de...

DH5: Financiación de Estado.

DH1: Quintín está en contra de todo.

DH3: ¿En serio dice eso? Ahora... ¿Quintín quién es?

DH5: Un crítico de cine.

DH3: Pero creo que después va a hacer la de los críticos. Ahora es de directores.

DH1: Entonces, la idea que no tengo completa... de alguien que también estaba en contra de todo y ahora está en contra de sí mismo. Igual...

DH6: Igual ya lo nombramos. No se sabe qué es Quintín...

(Murmuran, inaudible)

DH1: No, como que esta idea del fondo es muy peligrosa, porque de alguna manera esta tecnología que permite hacer películas que antes no eran posibles... Entonces porque es posible lo hago. El que hace la película necesita un tiempo, tiempo -volviendo a los sofismos- como el elemento, el tiempo que uno necesita para encontrar y hacer la película y no hacerla porque se puede, porque sí entonces terminan de mostrarla... y es como una especie de fertilización in vitro, una contaminación de ideas donde uno mismo... todo se puede hacer, todo se hace. Y muchas veces las películas son el tiempo también de que sea esa y no todas las otras que pudiste haber hecho. Y también eso, no hablo de una romantización nostálgica, pero la dificultad que implicaba el límite del largo de una lata o de lo que fuera... yo que no filmé nunca ni tuve la chance de hacerlo, creo que también eran esas cosas que permitían, no sé, por ejemplo, es un disparate, pero yo hago películas que de una manera son documentales, es difícil de negarlo, y sin embargo no trabajo con... volviendo a la hegemonía óptica, esa inquietud, el zoom es aparentemente lo que resuelve, y para mí no: a todos los problemas que tenés... hay una decisión. Es verdad que hay cosas que te permite intuitivamente... pero yo personalmente me propongo un problema que...

DH5: Comprátela.

DH1: No, no, el zoom ya está descartado. Pero entonces filmo y me acerco. Quiero ver de cerca, me acerco; quiero ver de lejos, me alejo. Entonces creo que hay ciertos límites que de alguna manera fuimos perdiendo y hacen mucho más difícil el punto de equilibrio, entonces estás solo, y los que supuestamente

están para salvarte son los traidores. Salvo unos pocos festivales que yo conozco que hacen una ficción ontológica y hay una idea muy personal, muy sofisticada, y que incluyen buenas películas, que por eso: no tiene que ver con que sean películas chicas o caras, en 3D o no 3D, que pueden ser películas híper comerciales o realmente nada. Son pocos los festivales. Y la idea de lo que era un festival hace cincuenta años u hoy... mismo Cannes que es un festival perverso al que nunca fui ni que iría.

DH3: Cannes, yo te diría, es el único festival que funciona. Todos los demás festivales no sirven para nada. Las películas que ganan no se venden. No pasa nada.

(Se superponen las voces, inaudible)

DH1: Sin embargo, Cannes... o mis amigos que arman y curan otros festivales, como el de Viena, no sé si tienen la oportunidad de ir pero recomendaría que si pudieran lo hicieran. Esta idea de mantener qué es el cine hoy, en un mundo en el cual las películas ya ni son filmadas... es curioso... de repente tuve la oportunidad de hablar con gente que es referente en nuestro cine, hace poco pude hablar con Dominique SAndá o con Aronovich, le mandé un mensaje por el tema de lente, gente que está convencida que el cine ya no existe, que nos mira con desprecio. A Aronovich el último disparate que le escuché decir es que la única película de los últimos treinta años fue *Batman*, una de estas *Batman*. Todo lo demás no es cine. Pero esos ídolos, como Alain Delon, todos esos íconos miran con un desprecio...

DH3: Se drogaron mucho.

DH1: Pero en un momento en donde todo está tan turbio como el mismo río de la Plata, todo tan poco traslúcido... ¿Qué es el cine? –mirá a dónde llego–; no lo sé, pero siento que muchos festivales, en su afán de ser el último refugio, son el último veneno.

DH6: Al mismo tiempo cambiaron mucho los festivales porque la crisis de Europa los resignificó mucho. Me tocó viajar y te das cuenta como una película entra a Cannes, Venecia o Berlín, inmediatamente la invitan a cincuenta festivales. Todos esos festivales que hacen sus gacetillas, sus webs... van a buscar ese cine de masas que es grave. Quieren repetir lo que ya hizo Cannes porque tienen que volver a llevar público porque no tienen esos fondos que antes los bancaban de formas altruistas... mecenazgos. Fue cambiando mucho la política. Por otro lado, hay un festival por ciudad, sería inagotable. Pero del mercado de festivales, digamos, cada vez hay más *establishment*.

DH3: El mundo se convirtió en un festival.

DH6: Lo interesante es que esto que vos contaste sobre cine de género y cine de autor, indefectiblemente se habla más de autor. Y esto que pasó acá, que hablamos más de festivales que de lo que es cine de autor, a mí me pasa también que, digamos, no es que me pasa que me la paso yendo a este tipo de grupos, pero hablando con mis amigos, digamos, es como que se..., el festival evidentemente se impone hoy por encima de la discusión del autor. Eso me parece interesante.

DH3: Es como un mercado más hoy.

DH2: Y ahí es donde el festival se pone en contra de sí mismo. Porque entonces es...

DH6: Igual lo que el festival te da, es un viaje nada más, al director. Y prestigio.

DH3: Yo creo que también eso habla mucho de qué quiere un director: llegar al público o tener prestigio. Yo creo que a muchos directores el prestigio los llena y me parece bárbaro. Después hay los que buscan otra cosa. Por eso, me parece, hay tanto festival: uno se llena de prestigio y vive de eso porque no

tiene otra cosa y la verdad es que es la realidad del mundo. No hay posibilidad de que todo el mundo pueda trabajar de eso, vivir de eso, como un médico, necesitás prestigio, otras cosas para poder vivir.

DH2: Igual las dos opciones dicotómicas es parte del problema. A mí las que más me gustan son las que combinan las dos cosas.

DH3: Pero no hablemos por películas. Hablo como directores qué te mueve a hacer a vos...

DH2: Tu objetivo es ser...

DH3: Mi objetivo como director, ponele, es poder seguir filmando una película por año, cada dos años.

DH2: ¿Por qué?

DH3: Porque me gusta, para vivir...

DH2: Dos películas por año que te gusten...

DH3: Algunas me van a gustar más, otras menos.

DH2: No te importa lo que hacés.

DH3: No, no, yo no estoy diciendo que no me importa lo que hago. Yo estoy diciendo que mi objetivo... ¿Cómo no me va a importar lo que hago si quiero filmar dos películas por año?

DH2: Tenés definido lo que te importa.

DH3: Es que a mí lo que me importa es poder filmar. Porque yo durante un montón de años era un quilombo poder filmar, una vez que agarré...

DH2: (interrumpe) Yo te entiendo...

DH3: Quiero seguir filmando y produciendo porque creo que en la producción también está mi aprendizaje. Entonces, nada, por eso me gustan los modelos, para mí, que permitan poder generar alguien que pueda laburar durante treinta años y filmar sesenta películas. Digo, es un modelo que yo apoyo y que trato de que sea posible para que muchas personas como yo puedan ser felices. Digo, pensando en mí. Me gusta ese modelo, es el modelo que yo busqué y traté de buscar para mi vida. Cuando yo pienso en salvar, no pienso en salvar al mundo, pienso en salvarme a mí mismo. Después podemos hablar del cine en general, por qué, por esto y por otro, pero pienso el cine para mí y como una herramienta de vida y de trabajo. Como dije, hago cine porque me salvó mi vida y hoy por hoy me sigue salvando de alguna manera, entre otras cosas, económicamente...

DH2: No quiero juzgar éticamente pero quiero decir que... es poco ecológico...

DH3: Seguro.

DH2: Existe un continente en el Océano Pacífico, si no me equivoco, constituido de plástico. Muchas de esas sesenta películas son películas que terminan en ese continente y que el plástico ya es parte de la cadena alimenticia, porque está diluido...

DH3: Pero eso seguro. No vamos a salvar al mundo, al contrario, lo vamos a contaminar mucho más. Yo no soy ecologista. Digo, nada, sino no haría cine, estaría viviendo...

DH2: Bueno, pero, perdón, perdón, perdón, no quiero citarme a mí mismo pero por eso decía que el cine también es una zona que en principio no es nada y ahí aparecen las cosas que son importantes más allá del cine y de incluso de la zona donde se muestran, que es lo que te importa: si es salvarte a vos, salvar al mundo, la economía, el azúcar, sin azúcar, Sucaryl, qué sé yo.

DH3: Yo cuando empecé a estudiar y pensaba... qué sé yo... pensaba: "No es ético hacer cine". Es una mierda: hacés películas de mil millones de dólares que, no sé, la filmás en no sé qué, pero así está el mundo y la economía. Si te ponés a pensar es una locura porque con esta plata hacés otra cosa y ayudás al mundo, me pasó eso. Digo, lo sigo pensando, es así pero es la realidad, ¿no? Cuando pasamos de ver el problema que trae algo que hacemos y qué hacemos con eso. No me puedo poner a pensar porque tendría que estar haciendo otra cosa en vez de hacer películas...

DH2: ¿Y por qué no hacemos, poner una bomba en esta mesa, combinar el éxito del año con el éxito de los próximos años? eh... la idea de género que uno aprende y se puede hacer bien... a mí, realmente, *Relatos salvajes* la vi un domingo a las siete de la tarde en el cine Belgrano y realmente puedo decir que salvo situaciones que transcurrían y no eran idénticas, salvo que no haya un asesinato, me pregunto si esa película no es en sí mismo en un acto de violencia.

DH6: No, pero tiene que ver con por qué hacemos las películas y esta dicotomía que evidentemente confunde más de lo que aclara, de si es éxito comercial o para trascendencia personal. De qué lugar está hecho...

MV: Entonces, espera: en función de lo que están hablando ustedes y de esto que surgió acá... la dicotomía comercial versus festivales. ¿Estarían reemplazadas las categorías género/autoría por comercial/festival?

DH5: Es una dicotomía falsa esa, porque es lo mismo. Es el mismo signo.

DH3: Están separadas igual, por más que sea falsa, digo, va para ese lado...

DH5: Pero es falsa y además es anacrónica.

DH3: Pasa que el tema de la falsedad y lo no falso es un tema muy filosófico en la vida...

DH5: Estamos en el templo de... de la falsedad...

DH3: No, no, pero viste, demasiado filosófico para un director que tiene que trabajar.

DH6: Pero un director tiene que pensar...

DH3: No, claro, yo me la pasé pensando, digo, yo me la pasé pensando pero hay algo que tiene que ver con el -con el materialismo, con lo material, con las relaciones de producción, todo eso, que también es filosófico eso, que también tiene un montón de poder y tiene que ver...

DH6: En respuesta a tu pregunta, mi respuesta es no. Es como el árbol que se cae en el bosque y no lo vemos donde se cayó. Lo que pasa es que hay un montón de películas que no se ven. Que no se entera la gente, no nosotros que pertenecemos a este medio... Esos dos no son géneros, son mercados.

DH3: Claro, bueno, son mercados.

DH6: Entonces terminamos hablando de la película que ganó La cámara de (inaudible), estamos hablando de *Relatos salvajes*. Pero después en el medio hay un montón de películas buenísimas, que no encuentran un mercado, en serio, que tienen un montón de valor. Entonces yo termino discutiendo con esa idea de que "no son esas que terminan llevando mucho público". No, hay

muchas que como vos también dijiste, lo pretenden y encuentran ese sistema monopolizado mucha dificultad para existir.

DH1: No entendí la pregunta yo.

MV: Como surgió la diferencia entre comercial y festivales, en todo caso hago otra pregunta: ¿Cuáles son las marcas para entrar a un festival?

DH1: Ah, yo tengo un decálogo que armé.

DH3: ¿A qué festival? Para Argentina, porque es diferente para Argentina que para otros países, digamos.

DH2: Hay festivales para todo pero si sacás, por ejemplo, los festivales de cine de ciencia ficción y policial que es como un nicho especial...

DH5: No, está bien, pero, digo, la competencia de Cannes tiene lo mismo...

DH1: Bueno, Rotterdam claramente busca...

(Se superponen las voces)

DH2: Bueno, Cannes busca que haya figuras, busca que haya directores consagrados...

DH1: (Inaudible)

DH2: No, pero Locarno y Rotterdam jamás programarían *Relatos salvajes*. Jamás.

DH1: Bueno, pero también dentro de Cannes hay como un rango distinto.

DH2: O podría... la diferencia entre festivales.

DH1: Yo tenía como una idea de lo que eran los festivales. Primero, como todo, seguramente, muy romántica. Después, eh, empezaba a sentir que por donde iba yo iba por otro lado de muchos de los festivales, otra mirada, y finalmente, mi primera película, que yo pensé que no iba a ir a un solo festival, se la pasó yendo a festivales, me la pasó yendo a festivales. Y una cosa que una vez me acuerdo, una escena para mí muy reveladora: estábamos cenando y había varios programadores. Y la conversación entre programadores era: "Yo descubrí a tal".

DH4: De eso viven.

DH6: Eso es lo que decías vos...

DH3: Yo como productor mismo...

DH4: Todo el mundo tiene su nicho, digamos. Todo el mundo trata... eh, un director encuentra un nicho de producción y hasta que se le agote, personalmente o de afuera, va a tratar de sostenerlo porque, eh... yo por lo menos sí creo, es absolutamente subjetivo, pero yo trataría de hacer la mayor cantidad de películas posibles porque... porque es un aprendizaje digamos. Si hago una película cada diez años para mí es muy poquito. Pero... Esta cosa pasa, digamos, ¿no? Así como estamos nosotros pensando en el espectador o el festival, el programador está pensando si el espectador esto o lo otro. Y bueno... es como que tratamos, supuestamente, de hablar de cine y todo se termina definiendo en cuestiones de... a expensas, digo, no es tan distinto.

DH5: Yo creo que el festival hoy tiene un problema que hoy... es un problema del arte en general.

DH3: Es un problema del cine en general.

DH5: Que es que hoy tienen algo nuevo y tienen cero profundidad. Pero bueno, la primera película que, no sé... por ejemplo Dolan, que dobla la pantalla. Claro.

DH6: Sí, eso de pensar el cine en términos evolucionistas... De novedoso.

DH5: Bueno, el más fácil, digo...

DH3: Pero también tiene que ver con esto de volver los géneros, porque, digo, tiene... no termina siendo vanguardia. Hoy más vanguardia es recuperar el pasado y volver a lo clásico porque, eh, ya nos dimos cuenta que haciendo como cosas nuevas sin sentido y sin profundidad tampoco tiene nada. Y muchas veces, hoy, el esqueleto, volver hacia atrás, a lo clásico, tiene que ver con la forma, tener un poco más de forma y de peso a la hora de hacer, me parece.

DH1: La cierta independencia también es un tema que tiene que ver mucho con la persona. Cuán independiente podés ser vos de esa mirada.

DH5: ¿Independiente de qué cosa, digamos?

DH1: De que te importe. De que te vaya a elegir Cannes o no. Que no estés pensando si te va a elegir Cannes o no.

DH5: (Inaudible)

DH1: Porque es mucho dinero en juego... no autocensura. Metamos gente garchando, porque se usa eso. O hace diez años estaba Gaspar Noé con la violencia, con que nunca se habían hecho películas demasiado violentas. Me parece que es muy difícil para el director lograr esa independencia. Yo lo que, en mi caso, espero que mi economía dependa del cine pero, no sé, en quince

años. Hoy mi economía no depende del cine. Es la única forma en que yo puedo hacer lo que quiero. Pero no lo que quiero en decir como una cosa rara que nadie entiende. Yo hago películas para que la gente las entienda más que nada, pero sí hago lo que quiero. No voy a ser ausente con Darín porque hay que poner a Darín, no me importa, o sea, no me importa que no lo vean festivales. Y si después el distribuidor acá no lo quiere distribuir, y bueno, pero o sea, si creo más en la solidez y ser concreto con lo que uno quiere y hacer una base muy fuerte. Yo tengo 36, entonces a los 50 voy a hacer películas que vayan, no me interesan quinientos mil, pero sí que vayan diez mil. Es muy fuerte esa postura frente a que si te elige Cannes la película está buena y si no, no. Hay películas increíbles que nacieron en un festival chico y hacen un recorrido enorme. O, no voy a nombrar, monstruos enormes que la gente aplaude diez minutos y después hablás con gente que te interesa y te dicen que es una bosta. Entonces eso es fuerte, pelear contra la corriente.

DH4: Bueno, yo estoy en crisis, no puedo hablar mucho. No, no, porque de algún modo estamos hablando de cosas que muchas veces he pensado en tratar de armar un sistema para poder producir tres películas por año, y de algún modo poder empezar a mover un montón de cosas y, la verdad, con lo que me encuentro es lo con lo primero que se dijo en la mesa: ¿Cuál es la necesidad, cómo cuento el cuento? Cuando depende de mí, solamente, eh, ese impulso, ¿no? La primera película tiene que ver con ese impulso, por eso en la segunda película uno se pregunta todo esto que estamos hablando. Qué género, qué película va a hacer, dónde me ubico. La verdad es que... es que, uno fantasea con todo. No haría una película para un festival pero pensás a veces lo que decía Tita Merello: "La gente quiere ir al cine para reírse o para llorar". Y encontrás ahí tu historia, cómo querés desarrollarla, qué sentido tiene hacerla. Entonces estás ahí en un momento, de verdad... o guionar una película que no sea, entonces...

DH1: ¿Vos tenés espacio una vez por semana?

(Se superponen las voces)

DH4: No, pero es que tiene que ver con eso, me parece, ¿no? Con... con que a veces uno no tiene una postura tan clara con un montón de... Yo laburo mucho en tele, en donde entiendo perfecto y es un sistema que se me armó para poder vivir, y un poco lo que decía él, pero un poco como decía él, la película es el espacio personal y, no sé si más honesto, pero el espacio para esta idea de que estamos todos... cuando María hizo la primera pregunta: como la necesidad de hacer... Ya sea para contar una historia, ya sea para ser feliz, para cubrir un espacio, fue lo primero que apareció, esa necesidad que a veces uno no tiene muy en cuenta. Acá estamos hablando de un montón de cosas que acá las estamos...

DH3: Sí, a ver, es como decía DH2, una cosa es lo que te trae la película, y otra cosa es la cuestión de la mano de uno para dirigir una película. A veces podés poner eso en la película y no lo otro. Digo, está en el mecanismo y no en cómo... cómo vas a filmarla y agarrarla para que el espectador acá se ría, acá llore, acá se duerma, para que acá se despierte, para que acá salga corriendo. Esa cuestión es importante, digo, porque hay como dos partes del director. Una es la que tiene que ver con si te atrapa la película, tiene que ver con un montón de cosas y otra tiene que ver con la cuestión de cómo dirigir la película, cómo la vas a filmar, cómo vas a hacer los planos y... me parece que a veces se juntan esas dos cosas y a veces no.

DH6: ¿Cómo era la pregunta? ¿Independencia de cine y qué?

MV: Festivales. Pero igual voy a hacer otra pregunta--

DH1: ¿Puedo terminar de cerrar...?

MV: Sí, por favor.

DH1: Mi intento sofista y nostálgico. Para seguir destruyendo, yo creo que muchas de las unidades con las que hablamos de estos problemas... yo creo que, en todo caso, hay dos películas que tratan de estúpido al espectador. O sea, el cine es de una manipulación muy divertida, pero las que manosean, digamos, innecesariamente y las que realmente lo permiten como experiencia de mayor o menor significación, eh, que permiten relajarse y ser feliz o reflexionar sobre otras situaciones. A mí XXX (no se entiende) me tuvo, en ese punto, en una angustia permanente porque situaciones de ese estilo construyen toda la película. Estar sostenido en ese sentido, no sé cuánto dura, es lo contrario de lo que me interesa. Este... eso.

MV: ¿Se consideran autores ustedes?

DH3: Obvio. Siempre.

DH6: Yo no... yo no, porque me parece que alguien sea un autor es un resultado de analizar una obra, tratar de regularizar decisiones. En mi caso me contradigo todos los días en todo lo que hago, así que no, no.

DH5: Pero eso lo hace el crítico mirando la obra de otro a lo largo del tiempo.

DH6: Y bueno, pero una película... Yo hice una película, sí, creo que hay tema y no solo en las películas: cuando me junto a comer un asado con mis amigos, temas a los que yo recurro. Eso de la teoría de autor... y, no sé, habría que revisar la teoría de autor. Pero... no sé, me incomoda, al principio, la palabra.

DH1: Yo con respecto al cine de autor, lo que se... estudió, digamos, que tiene que ver con el cine de autor, dejo huellas que la gente reconoce. Desde ese lugar teórico sí me podría considerar un autor. Pero no me considero un autor porque yo lo piense o lo quiera, sino porque simplemente es algo que se me presentó, como si te dijeran: cantás bien, cantás bien, cantás bien y un día te

preguntan cómo cantás. Y: “Canto bien”, pero no porque yo lo piense, sino porque se hizo referencia a eso.

DH3: Yo creo un poco eso, lo que decía él: un autor tiene que ver con una obra, qué sé yo. Yo para mí, un autor, en un mercado que para mí tiene que ver con un cine que es como modélico de la cuestión comercial y de género y de todo, es Paul Thomas Anderson, que hace películas que están dentro de... de un mainstream que va mucha gente a verlas, no sé si va mucha gente o no, pero claramente hay una búsqueda, una huella, una cosa que lo diferencia, un planteo nuevo, una cosa, una imagen, que para mí es claro cuando lo veo. Yo no llego a reconocer: esto es un Anderson o esto no. Yo creo que no se necesitan tanto eso, porque creo que...

DH6: De Paul Thomas, porque el otro...

DH3: Creo que eso de reconocer... Hay otros que son más reconocibles como Woody Allen, y hay otros que realmente te das cuenta que no, porque se diferencian mucho de una película a la otra. Como los vinos, que si no te dicen de quién sos, no te das cuenta. Pero sí me parece que tiene que estar dado como en... en... en nada, en una serie de películas, en un corpus, digo... como para... como para no decir “es un autor”. No quiero decir que alguien que filma una sola vez no pueda hacer una película autoral. Alguien que filma una sola vez, en el sentido que autoral es, nada, muy personal...

MV: ¿Hay autores en el cine argentino hoy? ¿Quiénes son para ustedes autores en el cine argentino contemporáneo?

DH5: (Inaudible)

DH3: Claro.

DH5: Yo tengo la teoría digamos, con la teoría, digamos. No, o sea... sí...sí hablamos de autor como, digamos, dos puntos: Kubrick, no tengo ningún problema, digamos, ¿no? O Haneke, para ir al otro lado, que, es decir, esos directores que tiene que ver sí, como dice DH6, con una carrera, con una trayectoria que uno puede ver, y creo que no tiene que ver con... quiero decir, Winterbottom hace cada película que nada tiene que ver con la anterior. O sea, eh... no tiene tanto como marcas identificables sino con grandes directores.

DH3: Gran.

DH5: O sea, para mí, no tengo problemas con la palabra “autor” si autor quiere decir un gran director, desde mi subjetividad...

DH2: Sí, Kubrick.

DH4: (Inaudible)

DH6: Haneke también es un autor.

DH1: Altman también hizo películas de todos los géneros.

DH5: Altman totalmente, tenía marcas estéticas mucho más enteras.

DH2: Stephen Frears para mí es un autor que también, hace cada película que nada tiene que ver una con la otra, y... y son autores digamos, no, porque la otra categoría que sería, eh... si somos o no somos autores, yo creo que todo el que hace una película es un autor, porque decide dónde pone la cámara, qué entra en el cuadro, cómo se ilumina, y estás ejerciendo la autoría. Sea... hagas *Bañeros 4* o *XXX* (no se entiende). Lo que pasa que después, puede ser el hecho que no te gusta, digamos.

DH4: Hay muy pocos casos de: “Te impongo esto, esto, esto”.

DH2: Hay condiciones de producción que las tienen todos. Eso te convierte en menos independiente del clima del rodaje, del material fílmico pero... en general cada uno hace lo que quiere.

DH3: Sí, por eso te dije enseguida que yo me considero autor. Obvio. ¿Cómo no te vas a considerar un autor? O sea, desde el director es difícil no considerarte un autor. Pero también un poco lo que decía Miguel: No pienso en el autor como "ah, tengo que ser Paul Thomas Anderson". Yo no necesito llegar tan lejos. Digo, autor en el sentido de la teoría, digo. Yo veo en mí, mi desarrollo, mis películas, lo que hice, esas marcas las filmo yo, digo, eh... loas estoy viendo. Y cosas que no me gustan de mis películas también, y me causa mucha gracia porque cuando las analizan ven cualquier otra cosa de lo que yo quise decir o... o... nada, no sé. Pasa todo eso que nos pasa a todos.

DH6: Después hay otra cosa muy prejuiciada, que es lo que les pasa a todos..., que en este país la teoría de autor francesa enseñó a una generación...

DH3: "Arruinó a una generación", querrás decir.

DH6: Qué sé yo, el pasaje Giuffra, digamos.

DH1: Igual es interesante que la teoría de autor, que nace, con Bazin y digamos, en ese momento de Francia, se construye sobre Ford...

DH3: Claro.

DH1: Hay una contradicción tan fuerte en eso. La producción después fue como.... Simplemente, como que hay una confusión muy rara ahí, digamos.

DH3: Me parece que tiene que ver con este librito de interpretación y... ¿cómo se llamaba?

DH6: Sobreinterpretación.

DH3: Me parece que tiene que ver con qué es el autor, y después está la sobreinterpretación...

DH2: Claro, lo que tiene que ver es que muchas preguntas comparten los problemas. Porque también es como que... no que es anacrónica porque ya no tienen vigencia, sino también como en el sentido, qué sé yo... como hablar del peronismo. A lo largo del tiempo todo es lo mismo y lo contrario... por eso estamos hablando de física cuántica en muchas de las preguntas. Porque, por ejemplo, Bresson o Rohmer, en el pasaje Giuffra se copian ciertos positivos que como está de moda, pero son directores que tenían que a través de su momento, que a través de una técnica muy simple, que es copiada, te meten una cosa totalmente emocional que es muy superficial de eso. Entonces, ¿qué es el autor? Es el camino para entrar en el circuito de festivales que es el camino que quieren copiar y no sirve para nada o es, realmente, hacer una película que puede estar buena y más allá del género, puede tener humor. Siento que muchas de estas categorías son confusas también.

DH1: Para mí, Ana Katz, Martel y Alonso.

DH6: Para mí es el que tiene... a un crítico le cae en la monografía.

DH2: Yo pienso mucho en mis futuros biógrafos.

DH6: Insisto, es una cuestión de... identidad. O sea. Quién... Alonso es un ejemplo prototípico. Nos podemos pelear cinco días si Lisandro es un autor o no. Lo que sí, tuvo alguien que le escribió la monografía. Digo, después te puede parecer todo superjusto, ¿eh? No estoy discutiendo eso, pero es algo

que ocurrió. Estoy leyendo justo un libro de Nuria Peist, no sé si lo leyeron, se llama *El éxito en el arte moderno* y es todo un estudio de cómo los pintores contemporáneos, existían. Existían en función de los críticos que le escribían la monografía.

DH5: Tengo una pequeña digresión al respecto que es que, quizás, directamente a la hora de decirlo quizás ilumine, pero mi película segunda que de alguna manera, como decían los periodistas, fue rechazada en el BAFICI, estoy contando esto en el Borda, digamos, y que sin embargo, el que no la vio, pero que sin embargo confió en su colega muy lúcido que tiene, que tampoco la había visto terminada, pero en ese momento en que se definen esas tensiones en definen la sensibilidad, un miedo a un sistema de ir para adelante, un miedo que está en nuestro oficio en el plató. En el momento en el que la película podría no haber existido, y sin embargo, estuvo ahí, y pasó por esa posibilidad, pasó por Locarno y fue la única de las cuatro películas argentinas que estuvo sin pena ni gloria. Y durante siete meses yo también pensé: “Bueno, tanto esfuerzo y todo, Locarno y nada”. Y recién después porque no sé quién escribió y se peleó con el otro, y no sé qué, y de repente empezó a ganar premios, a ganar premios, una película que no la pasaron en Locarno, en ningún lugar, y de repente pasó por el BAFICI y empezó a ganar premios. Entonces, insisto, creo que hay lugar para todas las categorías...

DH3: Igual, lo de la categoría se dijo recién, por eso no tiene nada que ver y hay películas que yo desconozco, es la categoría que es la más importante de todas, que es la del éxito, ¿viste? Finalmente todo va ahí, de alguna manera estamos hablando de lo mismo, y el cine no tiene que ver con eso, en general, me parece. El cine no tiene que ver con un estudio, para lo que sea, o para mirar el cine, no tiene que ver con el éxito, sino con un montón de películas que uno no llega a ver, y que hoy, son mucho más que antes, porque la cantidad de información audiovisual que hay es tan grande, que hoy, digo, que hoy hay una categoría de cine que es tan cine, digo, un cine hecho por alguien que no es director y dirige una película con su camarita del teléfono, eso es tan cine como

mi película, en una categoría de cine. Y es, es, porque cumple con la categoría básica de algunas cosas que tiene que tener: que cuenta una historia dentro de un medio audiovisual. Digo, me parece que eso es el cine hoy. Me parece que eso es tan amplio, nosotros hablamos de cosas muy puntuales, muy chiquitas, y ese que filma algo con su camarita ahí en el teléfono, cuando lo vea alguien va a decir: "Mirá el género: es una comedia de familia". Va a pasar eso. Pero cuando hablamos de los espectadores, de los premios, nos olvidamos del otro cine. Digamos. El cine no es nada más que el éxito de taquilla o los premios, o nada. Por eso ser autor es mucho más amplio que la categoría de autor. Ser autor es ser autor porque filmaste película.

DH1: Para mí Ana Katz, Lisandro Alonso y Martín Rejtman. Pero es mi visión.

DH3: Yo te voy a pasar todas mis películas y después me vas a decir si soy autor.

MV: ¿La crítica es un elemento determinante en la construcción del autor?

DH3: Sí, obvio. De ese autor que vos...

DH5: Más constitutivo.

DH3: La teoría de autor sale como de un crítico. Bazin es un crítico. Así que si la teoría sale de ahí, el mismo crítico armó la teoría de autor. El mismo crítico es el que dice: "Este es autor, este no". Por lo menos es lo que se lee. En los festivales, "Por ahí descubro alguno en los festivales". Pero, sí, el crítico es el que arma todo esto.

DH6: Y los programadores...

DH1: Sí, yo creo que hoy tiene más peso, *hoy* porque no sé antes, me parece que el festival tiene más peso en la construcción del autor, en términos de qué es un autor, del autor como autor consagrado, digamos, tiene más peso el festival, y el crítico reproduce el festival que es crítico, digamos, ¿no? Lo de Perrone me parece que es un caso en el cual la crítica ha sido, digamos, bastante a lo largo de los años... lo ha nombrado como un autor. Y que nunca fue festivalero y eso no le ha permitido, digamos, me parece, salir de como una especie, entrar en una categoría media de autor. De... no sé bien cuál sería. De repente que se vea una escuela de cine. Que medios más masivos hablen bien de él, no sé cuál sería esa construcción de autor. El otro día hablando con un productor, no hablaba de autor, hablaba de director, pero por ahí, incluso, lo que tiene que ver con esto es que para poder financiar una película necesitaba el nombre del director. Porque lo que financia la historia en parte es el nombre del director. Me cuesta creer, no sé, pero me cuesta creer que un productor pueda ir a un mercado, decir: "tengo a Perrone" y conseguir una financiación que sí puede conseguir con Ana Katz, Alonso, Martel, que no tiene que ver con lo comercial o no, que eso ya... eh, entra en la estructura de autor con...

DH3: Premiado.

DH1: No, no solamente premiado, Lisandro nunca ganó un premio.

DH5: *Jauja* ganó FIPRESCI.

DH1: Eso no es un premio. Está bien, es un premio para la elección de la crítica, no sé, yo también gané FIPRESCI.

DH3: Yo también gané FIPRESCI. Igual ahí está: No lo gane en Cannes, un FIPRESCI tendría que valer lo mismo en cualquier Festival porque es un FIPRESCI, ¿no?

DH5: En la práctica es tanto o más, si me preguntes con que me quedo, más allá del dinero...

DH3: Yo creo que el público es lo mejor que hay.

(Se superponen las voces)

DH5: ...El otro es la opinión de cinco tipos.

DH3: El mejor premio de todos es ganar mil euros, a mí no me jodan.

MV: ¿Querías agregar algo?

DH2: También es un premio más emocional.

DH6: Para mí el problema del público es que ahora mi película la recontra piratearon los manteros y están todos los manteros... Entonces, no el público: si la pide la gente la copia, si no la pide la gente no la copia.

DH1: Una cosa que me parece que cambió, es la estructura del crítico, eh, si vos, por ejemplo, en *Relatos salvajes*, entrás a todaslascriticas.com tiene 80 críticas. ¿Qué son las críticas? Tengo un blog y soy un crítico. ¿Quién le da más valor a Quintín, a Diego Batlle que a Javier Ponzzone, que tiene un blog de cine, digamos?

DH3: Pero es un poco lo mismo...

DH1: No, porque si es por eso el crítico más escuchado es Catalina Dlugi y no es considerada una crítica que ilumine. ¿Cuánta gente lee hoy a Quintín? ¿Cuánta gente que entre hoy a su blog a leerlo? Me parece que dentro de los críticos funciona la misma estructura de quiénes son los críticos y los otros en realidad no son críticos.

DH3: La teoría de autor también...

DH1: Entonces en ese sentido también empieza a diluirse la figura del crítico.

DH3: Digo, o sea, supuestamente Quintín es un autor de la crítica y es un autor de un montón de cosas horribles para mí.

DH2: Un rato larguísimo...

DH3: Es el constructor de la falta de respeto hacia todos, hacia el cine, hacia todos, pero, digo, me parece que eso tendría que ver, lo que dice él. Hoy son ochenta críticos, pero dentro de unos años por ahí son miles que publican sus críticas en sus blogs. Y me parece que esto tiene que ver con la democratización, con los nuevos medios e internet, digital y todo eso, donde nada, el medio es cada vez más grande y abarcable y solo podemos abarcar pedacitos muy chiquitos. Algunas películas que se ven, porque están apoyadas por... por medios que pueden tener visibilidad o que ganen algún festival, porque lo demás... lo mismo pasa con la crítica, porque además escriben cualquier barrabasada, escriben insultado, cualquier cosa.

DH5: La teoría de autor también es errónea porque, como dijo DH2, autor es Hawks, Ford y Welles, y también tiene que ver con esos que encontraron esa forma personal de resolver ciertos métodos en ese contexto. Y hoy, de vuelta, hablar de autor es hablar de otro momento temporal, de otro momento de la historia del cine. Los problemas son otros, porque realmente, una película..., que sea ficción, que sea documental, que sea de un autor..., no son las preguntas prácticas.

DH6: Es que eso es cine, me parece que la discusión del lente donde de verdad uno está haciendo cine. Lo otro es una cosa que uno no controla,

siempre llega tarde. Cuando vos llegues con tu película a Cannes, ya pasaron tres años, es siempre tarde.

DH3: Ya está de moda otra cosa.

DH1: Para mí, yo en lo personal no asocio la idea de autor a la del crítico, primero porque por ejemplo pensé que yo nunca leí una crítica ni de Katz, ni de Alonso, ni de Martel, ni de Rejtman, nunca leí una crítica de ellos, y me dio la misma idea de lo que es la autoría. Pero sí creo que... que el crítico, y no hablando cuando hay un montón de blogs, sino el crítico como crítico, *Haciendo cine*, *La nación*, *Clarín*, los fuertes, pueden construir la noción de autor.

DH3: *Haciendo cine...*

DH4: ¿Qué?

DH6: Ahí se contradice la noción de fuerte. *Haciendo cine*, *La nación*, *Clarín...* te agradezco.

DH4: *Página 12*, *El amante*. Igual vos entendés lo que quiero decir...

DH5: Igual hay una contradicción porque vos decís que autores son Lisandro Alonso, Ana Katz y Rejtman, para mí no todos. Está bien, puedo compartir algunos, esos son los que para vos, los que vos sentís...

DH1: No, no, yo no los pongo a ellos en ningún lugar. No.

DH5: Te preguntan quiénes son autores, contestás Rejtman...

DH1: Sí, pero no desde un lugar crítico, de un lugar que él me pone y me dice: “Mirá estos diez minutos. ¿Quién es?”. Digo, Ana Katz es alguien que hizo “anakatziado”, digamos, para mí mirada.

DH5: Claro, tiene que ver con lo que te gusta, con tu subjetividad.

DH3: No, porque vos lo habías aclarado, porque vos habías dicho que repiten y podés reconocer al mismo autor en tal película y en tal película.

DH5: Si yo veo la película de Fito Páez digo: “Esto es re Almodóvar”. Y a mí no me gusta la, eh, que se pinta...

DH4: *Vidas privadas*.

DH5: Yo creo que nadie en el mundo puede decir que eso tiene una influencia increíble de Almodóvar. Por momentos uno puede estar pensando que, esto en qué película de Almodóvar no lo vi. Si la ves completa te das cuenta que no es Almodóvar, pero si la ves por pedazos...

DH3: ¿Vos lo que querés decir es que el autor es el que no tiene influencias?

DH5: No, no, que reproduce la marca que...

DH1: Yo reconozco la marca.

DH5: A lo que iba con la contradicción no era con lo que decías, sino que después decías que los críticos construyen al autor. Que puede...

DH1: No...

DH5: Para mí hay una contradicción de autor...

DH1: No, que hay una idea de autor que tengo yo y hay una idea de autor que es otra cosa. Por eso. Yo creo que si cinco críticos de cine que mañana deciden que un director de cine es autor, se va a empezar a decir que esa persona es autor, y por ahí para mí no lo es.

DH6: Y por otro lado...

DH3: ¿Se juntan los críticos en las mesas a decidir quién es el autor?

DH2: Los críticos comen y se quedan dormidos en las funciones de prensa.

DH6: Primero que los críticos...

(Se superponen las voces)

DH6: No me sentí ofendido, todo lo contrario. Que además no me considero crítico y me reí por lo de *Haciendo cine* porque *Haciendo cine* nunca fue una revista de crítica.

DH2: Una revista de industria.

DH6: Una revista de cine...

DH3: Loco, no se están jugando loco.

DH6: Somos re tibios. No, lo que quiero decir es que sí conozco el otro mundo y cuántos más críticos hay menos influencia tienen. Porque antes había cinco tipos que definían la suerte de una película. Los críticos son recontraacomodaticios. Son... desde... Lo que le interesa a muchos críticos es poder viajar a festivales. Para poder viajar a festivales son programadores, y les gusta..., les gusta, lo que decíamos, descubrir, ser los primeros. El crítico que tiene que encontrar una identidad, descubrir, para que un crítico exista lo que necesita es provocar y estar generando...

DH4: San Clemente del Tuyú.

DH6: Y necesita eso para ser, entonces, la verdad que hay muy poca gente que yo creo que está por fuera de ese sistema, digamos, que para ser necesita viajar y para viajar necesita ciertas cosas y está en cierta corriente “fipresciana” que opina lo mismo. En todos los campos funcionan los mismos tipos de prejuicios o de falta de independencia. También, hay críticos autores y críticos que se acomodan a lo que más les conviene para pagar las cuentas.

MV: Señores, se han cumplido las dos horas.

DH3: ¿Cómo va a salir algo interesante de todo esto? ¿Sí?

MV: El copete...

DH2: Billy Wilder tenía en su escritorio un cartel que lo mandó a pedir que lo haga Saul Bass, el diseñador Bass, que decía: “How will Lubistch do it?”

DH6: Claro.

DH2: Y para mí no importa. Los géneros, yo pienso mucho eso, ¿cómo lo haría Lubistch? Existe la manera, existen los contratos...

DH6: ¿Pero vos te preguntás o te preguntás otro?

MV: Muchas gracias a los seis, pero muchísimas gracias, no saben lo que me han ayudado.

Grupo de discusión n.º 2 con críticos de cine

A todos los participantes se les explica qué es un grupo de discusión y cómo el trabajo a realizar se encuadra dentro de mi tesis doctoral.

La reunión se realiza el día jueves 04 de septiembre de 2014 a las 14:00 h y finaliza a las 16:00 h, en la sede del Rectorado de la UNA (Universidad Nacional de las Artes), ciudad de Buenos Aires.

MV: Moderadora

C: Crítico de cine (1 a 6)

MV: Voy a poner a grabar otro y aquel otro...

C1: No te olvidés de usar XXX (no se entiende)

MV: Ya están funcionando los grabadores. Tomá agua. Ahí hay agua para té o mate -mate cocido- y acá hay café. Lo que no los tiene que intimidar es la presencia de Roberto Aparici, que es mi director de tesis, porque él me viene a observar a mí, no a ustedes. Bueno, vuelvo a repetirles, de acá no puedo hablar más de dos horas porque es la metodología de trabajo, esto es un grupo de discusión que a partir de las consignas que yo doy, la idea es que ustedes de la manera natural más fluida, como quieran de la manera que quieran, comenten lo que sea, cuando yo les comentaba que en esta técnica de recolección de datos no figuraban uno por uno en la recolección de datos no figuraban uno por uno porque en realidad se construye un relato de todas las voces como si fuera “la crítica piensa” / “la crítica dice” y a partir de ahí yo hago análisis del discurso independientemente que después en la tesis agradezca uno por uno o yo ahora les saque una foto para constatar que ustedes son los que son y no otras personas. Pero el sentido es que se sientan lo más libres posibles, pueden decir lo que quieran sin ningún tipo de problema porque acá no

se trata de juicios valorativos sino que a mí me interesa a partir de estas preguntas que tienen que ver con mi estado de tesis del estado del cine argentino, qué opinan ustedes sobre determinadas variables, entonces el sentido... obviamente les agradezco muchísimo que estén acá, me están ayudando muchísimo con esto, y nada, si les parece empezamos, sobre todo pensando en los tiempos de cada uno, ¿ok? Lo primero que les voy a preguntar, y empieza el que quiera -están los micrófonos graba muy bien pero por las dudas no se olviden de que están, “tiquitiquitiqui” (golpeteo de los dedos sobre la mesa para indicar que debe evitarse eso por la presencia de los grabadores)- contesta el que quiera cuando pueda como quiera- lo primero que les voy a preguntar es: ¿por qué son críticos de cine? Y ¿qué es ser un crítico de cine en argentina?

C3: Yo soy crítico de cine porque siempre me gusta el cine, siempre me gustó desde mi más tierna infancia, y en algún momento también descubrí que me gustaba escribir y las dos cosas se juntan y forman la crítica de cine.

C1: Mi caso es parecido pero ligeramente al revés. Primero empecé a escribir... o sea, como desde chico me gustaba escribir, ese era mi deseo. Y me gustaba el cine, empecé a escribir sobre cine. Pero originalmente vienen por el lado más... algún interés literario. ¿Y qué es ser un crítico de cine? Ahí me mataste.

MV: No, pero digan primero cómo llegaron y ahí vemos qué es ser un crítico de cine.

C4: Bueno, en mi caso particular... bueno, ya de niño de siempre veía películas, por televisión por cine, por donde fuera, bueno, después estudié sobre cine, hice algunos cortos, muchísimo más todavía. Las circunstancias me fueron llevando para la crítica de cine porque, bueno, yo también siempre de niño escribía, escribía mucho, y además siempre me gustaba mucho aprenderme los nombres de quiénes hacían las películas, de quiénes estaban

involucrados, no solo actores, sino productores, directores. Incluso de alguien que yo no sabía muy bien qué hacía ahí. De hecho de niño no sabía qué hacía un productor, qué hacía un guionista, pero me aprendía todos los nombres y demás, desde siempre leía, leía mucho, me interesaba mucho, no veía solo las películas. Así que se fue dando naturalmente... se combinaron... o sea, uno a veces... "nace". Mucha gente nace con alguna habilidad, ¿no? A veces tenés varias habilidades y es un milagro que se pueden combinar esas habilidades, en ese caso fueron la pasión por el cine, escribir más o menos decentemente y después era buena memoria, eso confluyó y el resultado, bueno es el que fue: crítico de cine o no.

C6: Mi caso es parecido al de todos: yo empecé a ver cine así en la adolescencia. Nada... no era... a ver... no era del todo social... era una especie de Jonah Hill en *Supercool*, empecé a ver películas de una forma medio compulsiva, siempre me había gustado el periodismo -antes que el cine- y bueno de una forma natural... naturalmente concluyeron esas dos vertientes en esto que soy hoy.

C5: Sí, creo que la cinefilia es el punto de partida. A mí me pasó... Yo empecé a leer crítica de adolescente porque me servía de orientación: qué ver. Así, digo, *El amante* fue una guía en ese sentido; afuera..., cada tanto compraba alguna de afuera: *Film Comment*, *Sight and Sound*, pero muy aleatoriamente. Pero no me planteaba escribir, simplemente había un apetito por ver cine, variado... y elegía por ejemplo caminos: agarro un director y veo toda la filmografía. Muy de la adolescencia. Y en realidad empecé a escribir por el señor acá, por la FUC... en algún momento lo tuve de profesor y me instó a hacer y pasaron como... no sé, como once años.

C2: ¿Tanto? Yo empecé más bien por la escritura. Siempre me gustó leer y escribir y el cine me gustaba mucho de chico. Y también tiene la culpa *El amante* en mi caso, porque a mí me interesaba el periodismo, me interesaba la matemática y en algún momento tuve que decidir qué hacer.

(Alguien interrumpe desde lejos y se superponen voces, inaudible)

C1: ... un año de Economía.

C2: Y ahí en los 18, 19 años, descubrí la existencia de *El amante*, que llevaba un año, un año y pico, y dije: “Acá se puede escribir de cine de una manera completamente distinta” a la que se escribía en los diarios en esa época y ahí me enamoré de la crítica de cine que además permitía esto de ver películas y dedicarse a algo en lo que no tenés que trabajar demasiado en equipo, que para mí eso es fundamental. La soledad, digamos, a la hora de trabajar.

C1: Sí, bueno, yo estudié comunicación. No se me ocurría en ese momento que iba a ser crítico de cine, a mí me gustaba el cine, veía películas qué sé yo, pero hasta el final no relacioné que se podía hacer las dos cosas. No sé cómo empezó pero bueno... en la práctica con críticas con Diego Batlle pero después *El amante*... pero fue todo junto, fue combinando la parte de cine, la parte periodismo y la parte de escritura, de algún modo... siempre digo que yo podría haber sido crítico de música. A ese momento, a los dieciocho o veinte años, escuchaba tantos discos como veía tantas películas, casi te diría que me interesaba más eso. Hasta en algún punto te diría que salió por ahí, porque fue por ahí...

C4: A mí cuando me preguntan a qué te dedicás, me defino más como periodista que como crítico de cine. Me parece que crítico de cine es más como una circunstancia... digo, yo no tengo más estudios que cualquier persona que vio muchas películas y que leyó sobre eso, es una preparación más bien desde la práctica que desde lo académico, lo cual desde ese lado, siento como que... a ver, cómo ponerlo... como eso: creo que hago periodismo y escribo crítica de cine. Me cuesta definirme como crítico de cine.

C3: Yo digo crítico de cine o periodista... es más fácil decir periodista porque la otra persona sabe más o menos que...

C1: Qué hacés.

C2: Eso los formularios.

C1: Los formularios periodísticos.

C2: Una serie de prejuicios del otro... No digo crítico de cine porque sé que el otro va a pensar una serie de prejuicios muy conocidos, ¿no? Cineastas frustrados.

C4: Volviendo... yendo a las películas, puedo empezar diciendo que es lo que trato que no sea crítica de cine para mí que es...

C1: Guía de consumo.

C3: Sí, guía de consumo o portales, recomendada o no recomendada, pero desgraciadamente muchos lectores, sobre todo de los diarios, leen crítica de cine como eso, pero uno trata justamente que no sea eso. De que sea pensar el cine.

C4: Es aportar la mirada a una expresión artística con las herramientas que uno tiene.

C3: De hecho no sé el caso de todos, pero sí de algunos, escribir sobre los estrenos de la semana, escribir sobre otras películas que no se estrenan, trabajar programando y dar clases... me parece que todo eso ayuda a que la relación con el cine sea menos rígida, más saludable.

C1: Yo no tengo muy en claro qué es ser crítico de cine, nunca supe responder esa pregunta. Las que dicen, todas me parece que están bien: establecer un diálogo con los espectadores, la experiencia... A todas me parece que le falta algo, no sé muy bien qué es.

C2: Me parece que el problema siempre es la utilidad, ¿cuál es la utilidad de la crítica? Es una pregunta que viste... en general me rompe las pelotas la utilidad de todo.

C1: La idea que es un trabajo, cómo se dice, que depende de otra cosa... como el animal este que se come... el parásito, animal parasitario.

C3: La crítica literaria, o la crítica clásica, de una manera tan dominante. Yo creo que la gente que lee una reseña en el libro la lee sobre todo...

C2: Eso es porque todo el mundo consume películas, series, y no todo el mundo consume libros.

C3: La realidad arte...

C4: La famosa "doña Rosa" lee *Página 12* para ver si está "buena" *Hércules* por la publicidad en la calle, y no entender nada...

C1: El otro día vi un documental sobre Roger Ebert y en un momento él comentaba que el diario donde trabajaba muy cerca de este tipo de música clásica y siempre se juntaban los demás periodistas y le preguntaban al crítico qué tal estuvo la puesta de tal cosa: "No me pareció tal cosa..." / "Sí, sí, muy bien". Después se corrían al escritorio de él y le preguntaban: "¿Qué te pareció tal película?" / "No, me pareció tal cosa" / "No, ¡es una mierda!". Como que todo el mundo opinaba, o nadie le daba pelota, o contradecían tu opinión con una facilidad que... al tipo de música clásica nadie lo contradecía.

C2: La típica frase: “todo el mundo tiene dos profesiones: la tuya y crítico de cine”. Pero me parece más que nada el interés que le puedo encontrar a la crítica de cine es si me da algún tipo de placer leerla. Después si tal crítico piensa que la película es buena o mala, cada vez más, siempre me importó poco, pero cada vez más me importa menos. La valoración o la coincidencia con la opinión me parece bastante irrelevante, sí, hay siempre películas que uno puede considerar, qué sé yo, (inaudible el ejemplo), pero... después me interesa cómo tiene para decir lo que tiene para decir, y eso, te decía, lo encontré en *El amante*: una experiencia de escritura y lectura antes que una experiencia de la valoración de la película.

C3: Sí, tiene que ver la subjetividad por un lado y la escritura por el otro. Uno puede subjetivamente estar totalmente en desacuerdo con una idea pero no sé si... la argumentación, poder discutir.

C5: Es muy placentero leer a alguien con argumentos muy sólidos. Es como tener una conversación. A mí me interesa desde otro punto de vista: más literario, cómo escribe la persona, que implica tanto el estilo, la argumentación, el estilo literario que puede ser algo más placentero y también el crítico como curador, de una manera personal, ¿no?... cuando digo el “descubrimiento” digo: habla de alguien o asocia esa película con algo que yo no conozco. Bueno, el potencial de descubrimiento no se agota, la producción cinematográfica es infinita. Descubrir sigue siendo algo placentero.

C2: Sí, la dirección, la nota al pie que no es nota al pie meramente, pero cuando tirás en un paréntesis un dato que no es solamente un dato: una línea que en una película puede ser sumamente irrelevante y ahí le das este otro título que quizás es lo que más le interesa de ese texto de una película que no piensa ver.

C1: Es como una especie de parte docente que hay en algún lugar... no es consciente. Yo sé como lector de crítica de cine de más pibe, desde siempre,

desde que tenía veinte años, leer también era abrir puertas para sacar a tal persona que me está hablando de tal, que está hablando con tal que está hablando de tal. Después llegué a la academia, pero en principio llegaba por gente que escribía y eso de alguna manera... uno se olvida a veces cuando escribe que muchas veces gente que te lee no vio, voy a decir *El padrino*, que es el lugar común, pero hay mucha gente que no vio o no sabe lo que es, qué sé yo, no quiero pensarlo como divulgación porque tampoco es eso, pero sí la idea que uno puede llegar a abrir puertas, digamos.

C2: Profesar entusiasmo, transmitir eso.

C1: Y además hay que batallar con eso que ahora todo pasa tan rápido que la gente ahora cuando va a una crítica se fija inmediatamente en el puntaje. Y medio que ahí, medio que es un texto bien detallado, bien escrito y uno se concentra en eso. Toda la gente quiere rápido, quiere ya y uno a veces, ahora gracias a las redes puede poner links a las críticas y la gente a veces no clikea, te dice: “¿Está buena?”

C3: Creo que todos estamos de acuerdo en que... yo por ejemplo odio esos casos. Como juego, de repente nosotros entre colegas...

C6: Es como un mal necesario.

C3: No sé si un mal necesario.

C4: Como ordenar mi orientación de lo que pienso de alguna película. Si digo: “La película está bien, es un 6”. Ahí me ordena un poco la cabeza.

C3: Pero ¿no te pasa que tenés que poner un puntaje para ponerle en el diario y de repente terminás de escribir y no te coincide?

C4: Y bueno, es que el puntaje va al final. A mí me parece que el puntaje, como que se alimenta la polaridad. O te vas del cinco para este lado, o de cinco... y a veces me pasa que hay cosas que me gustan mucho de una película y hay cosas que odio. En una misma película. Y trato cada vez más que la escritura refleje la contradicción. Yo trato, digo, uno como crítico tiene un montón de contradicciones; si no, parece que vas por el saber... y la idea de lectura... el saber no es nada. Y otro problema que a mí me pasa, me enfrento, recién Javier decía: "lo que uno tiene para decir y la forma de decirlo", al hacer crítica semanal muchas cosas no hay... a mí me pasan, no sé a ustedes, no tengo nada para decir.

C1: A veces hay que remar.

C4: A veces hay que remar. Y eso pasa. Hay películas que no te dicen absolutamente nada y eso también es desafío: pensar algo que *a priori* no te dice absolutamente nada y repensar y buscarle una vuelta...

C2: La idea de no tener nada para decir sobre algo... decía Dalí: "Yo tengo opiniones sobre todo". Si la película es una pared o lo que sea, te permite refutar a vos... no sé, no logro imaginarme situaciones de películas que son mucho más difíciles de escribir que otras. Tuve que escribir sobre *La libertad*, en *El amante*, antes de que la película se estrenara, antes de que fuera a Cannes, lo único que había escrito sobre la película en ese momento, era esto del catálogo del BAFICI, no tenía precedentes, la película era un ovni...

C1: Escribir sobre Alonso...

C2: La primera película de Alonso, no había otro texto. Lo había entrevistado a Alonso yo...

C1: Tampoco habla nada... Menos a esa altura.

C2: Puedo decir que me gustó tremendamente pero es difícil de escribir. Pero en general, puedo decir que no tener... como que no te dice nada la película, yo no sé si no me dice nada.

C3: Él hablaba de todas las semanas, esa típica mediocre, digamos... Medio que no películas que uno puede...

C1: La secuela, la cuarta parte de una película de terror que...

C2: Apasionante.

C5: ¿Todos en alguna instancia escribieron semanalmente sobre estrenos?

C1: Sí.

C5: Yo nunca hice eso. Yo en el lugar de la crítica... como siempre trabajé de otra cosa y eso no sé si pone en riesgo el ser crítico o no ser crítico, creo que nunca trabajé de crítico. En *El amante* decir: "quiero escribir sobre esto". Cuando querés escribir sobre algo es que tenés algo para decir.

C6: Pero, justamente, cuando vos querés escribir sobre algo tenés algo para decir. Lidié mucho tiempo con eso: *Actividad paranormal 8*. El oficio del lugar de escribir sí o sí tipo... no sé si para bien o para mal...

MV: Cuando en un medio que... salvo Guido que lo acaba de decir, que trabajan en un medio específico. ¿Cómo deciden las películas que van a ver? ¿Se las da, a la vieja usanza, el jefe de espectáculos? ¿Cómo es ese trabajo hoy por hoy?

C3: En nuestro caso, *Página* es totalmente democrático.

C4: Sí, tratamos de que todos tengamos más o menos la misma cantidad... porque en *Página* los críticos somos colaboradores permanentes. O sea, cobramos a fin de mes, no por la cantidad de notas que hacemos, por lo cual siempre tratamos de que bueno, si hay seis estrenos, uno para cada uno y alguno dos. Es como el primer criterio más ecuánime y después, porque ninguno labura solamente de esto, por una cuestión de horarios, porque la película está tal día y yo puedo y el otro no puede, y sino también por una cuestión *a priori* de intereses que uno pueda llegar a tener...

C3: De interés más disponibilidad de horario de las privadas...

C1: En *Clarín* no era nada democrático. Más bien era como una especie de barrera ascendente y descendente. Era más o menos manejable y discutible porque, más o menos, Pablo Scholz, estaba yo y después en ese momento estaba Miguel Frías, ocasionalmente, y era que tenía que ver más con que Pablo y yo decidiéramos quién quería ver más cada cosa, una especie de negociación y Miguel que era como nuestro redactor cada tanto pedía cosas, o Vinelli pedía cosas cuando laburaba como colaborador. Pero nosotros tendíamos a decidir... lo que era fácil era que nos interesaban cosas como muy distintas. Él casi siempre quería hacer tanques y mega estrenos y yo quería hacer otras cosas. No había zonas de conflictos, y cuando yo tenía ganas de escribir sobre *Transformers*, ponele, no pasaba nada, se podía negociar. No era del todo democrático pero tampoco era conflictivo, más o menos funcionaba.

C3: No, y en el caso de *Página*... también, sobre todo películas nacionales que pueden ser importantes, tratamos todos de ir a verla y después vemos. Al que más entusiasmo, tenga algo para escribir, pero nunca...

C1: ¿Pero nunca hay -perdón- situaciones conflictivas, donde se estrene la nueva de Scorsese y dos personas quieran escribir: "Yo estoy re embalado quiero escribir esto" y el otro: "Yo también estoy re embalado y quiero escribir"?

C3: Y pasa, pero un cede...

C1: Negocio.

C3: Eso por una cuestión de antigüedad. Bernades está hace veinte años ahí escribiendo yo hace cuatro...

C3: (Habla, pero está lejos y resulta inaudible)

C1: Yo creo que pasa en *Página*...

C2: En *La Nación* los viernes le mandamos a Fernando López qué películas podemos cubrir. Quiénes podemos ir a la privada, que ya sabés cuáles podés ver, y el lunes él reparte. Yo trato... No sé si hace dos o tres años que estoy ahí; creo que en todo este tiempo le debo haber mandado una o dos veces alguna referencia. Después todas las que yo puedo escribir, me da igual; esa cosa de que me puede tocar cualquiera me parece más divertido.

C1: ¿Piden escribir?

C2: Yo no pido. No sé los demás. Yo se lo mando específicamente a Fernando, yo no pido. Si después me dice: "Tengo estas, elegí" pero nunca lo hizo. Me parece mejor. Todo lo que pueda escribir, que me los asignen, me parece mejor. Y es así, decide él, en función...de

C3: ¿Y te baja línea en la extensión?

C2: No, en la extensión después va... a veces te la dicen antes que diseñes el diario... ya fue, no puedo hacer 5000 caracteres porque no entran pero si es un documental que es van a dar dos funciones y te parece muy bueno sí te van a dar más caracteres, pero sino no.

C4: Se trata cuando es menos de seis, en *Página...*, se manda una nota corta, una nota B, salvo... una película importante y depende también de la cantidad de estrenos que haya para ese día.

C2: También, bueno, depende del diseño, si la mandás antes o después del diseño.

C3: No, eso, nosotros no...

C3: Sabemos bien calcular, una entrevista...

C4: Además *Página...* cuenta línea y no caracteres por un sistema que usa... entonces ellos te piden Courier New 12, todo sin margen, en líneas te piden.

C2: Ya me alteraste mi tranquilidad matemática.

C4: 120, 130 mil... es como... es un diario donde...

C2: Donde no hay contador de caracteres.

C3: Digo, se da a escribir lo que quieras escribir.

(Se superponen las voces, inaudible)

C1: Pero a la vez no cubren todos los estrenos.

C4: No. A veces son muchos.

C1: ¿Sabés lo que pasaba en *Clarín*? A veces no podías... había que cubrir cada estreno... con lo cual sí podías escribir más unas que otras, pero preferentemente tenías que meter todas los jueves porque se te caía el mundo

si salía una el viernes que alguien le importara. Creo que al día de hoy ya ni se mira si hay cuatro párrafos para que exista, digamos.

C3: El riesgo de no cubrir todas es que por ahí dejás pasar alguna película que... bueno, pasó con Lego, por ejemplo, que terminó siendo una película que era buena e importante y se nos pasó. Pasa. Es como que la dinámica se prioriza al menos que se escriba más de las películas más importantes y no hacer tres párrafos de cinco documentales que se estrenan en el Gaumont, si lo ameritan se hace...

C4: Si lo ameritan (inaudible).

C3: Sí, obvio, sí, sí.

MV: ¿Vos, C6?

C6: Bueno en mi caso yo estoy a cargo del sitio *A sala llena* y desde el vamos, una de las premisas fue la pluralidad de voces, por eso una película puede tener hasta tres voces que son tres personas distintas. Incluso si todas son excelentes o todas son malas, siempre va a haber un punto de vista diferente, un enfoque diferente de la misma película. Al principio era menos controlado porque había incluso cinco puntos de vista de la misma película, salvo un caso especial como *El cisne negro* que eran ocho críticas, que era algo muy ambicioso, muy especial. Pero después, tres críticas para una misma película y está organizado de la siguiente manera: hay un estreno de la semana, el más importante de cada semana, y después están los otros estrenos en la categoría "Más estrenos". En "Estreno de la semana" ahí sí, sí o sí, va a haber más de una crítica, y en "Más estrenos" algunos pueden tener mínimo alguna crítica y algunos pueden tener más de una. Pero sí, siempre los puntos de vista van a ser distintos. Siempre es mucho más interesante cuando uno le puso genial y el otro que la película es una porquería. Ese va a ser el espíritu de *A sala llena*.

MV: Cuando analizan una película, hoy, ¿qué elementos toman en cuenta?

C5: Sistemáticamente puesta en escena, fotografía, fondos...

C3: Yo no tengo... como que cada película es distinta me parece. No tengo una forma particular.

C4: Yo siempre pienso que si uno tiene que hacer "la fotografía es esto, la música es esto..." eso no es crítica de cine, es una especie de desglose.

C2: De promedio extraño porque la mayoría de los críticos no saben matemáticas así que ni medianamente relevante.

C1: Yo creo que en una época uno leía muchas críticas y que esa generación que no es la de nosotros... bah, vos sos más chico que yo, pero era leer la crítica de algunos diarios donde era: "la fotografía es tal cosa, la música es tal cosa... excelentes las actuaciones de tal y cual". Era una especie de desglose casi rutinario y me parece que fue una idea medio generacional de cambiar esa lógica, de narrar. Yo no sé si tengo una idea de qué elementos... sí lo que trato y es medio constante es de tener una o dos ideas fuertes o madre que una película me genera y a partir de ahí empezar a disparar, digamos, pero no... puede ser política, ideológica, de fondo, de forma, puede ser de lo que sea, pero no necesariamente que tiene que estar todo cubierto. Hay películas que me parecen excelentes y de golpe... sí, por ahí la fotografía es horrible, pero trato de seguir fiel a esa idea matriz.

C5: Son como períodos. Tiendo por lo general por la línea de qué dice la película más allá de qué quiso decir.

C1: Idea terapéutica.

C5: Reconozco que a veces es un poco tirada del pelo. Pero como la hacés de un lugar donde uno puede tener que cumplir (inaudible) uno puede. Ahora lo hago menos, pero la idea era ir con una premisa disparatada y ver cada película como una especie de juego. No sé si llamarlo “crítica”. Pero sí hay algo ideológico que me interesa mucho que es intencional, o no intencional, que no trato de pedirle más a una película que lo que quiere dar, me parece injusto tratar de medir las películas por lo que las películas proponen. La línea opuesta sería no sobre interpretar. Y sí me interesa expresivamente, sobre todo cuando encontrás un plano que decís acá: “El tipo encontró algo en esta elección”. En general me quedan grabados todos los planos. No quiero ser narcisista y decir: “Ay, voy a buscar el plano preciosista” pero sí: “Acá hay una cabeza pensando una posición que funciona perfectamente”.

C4: A mí lo que me pasa respecto que hablaba de ideología de la película, algo que me hace ruido siempre de eso... si la película propone una ideología con la cual yo no coincida, no me parece que la haga mal la película, es una cuestión de qué forma lo hace más o menos evidente, más o menos recalcitrante, de qué forma es más o menos unívoca esa ideología, más allá de que comulgue o no con lo que propone esa película. No sé, *Transformers 4* es mala, pero no porque sea fascista ni nada, no porque sea pro Estados Unidos, sino porque me parece una cuestión de forma que amalgama todo para decir eso que quiere decir la película.

C3: Uno trata de no ser contenidista... Creo que en lo posible no fusionarte con el tema o la ideología... nada, son formas de ética y estética que son lo mismo.

C6: Sí, pero en todo caso atacan una película porque el director dijo tal cosa o tal otra, cosas así.

C4: Igual, lo que yo decía es que no ataco una película por su ideología, hay películas fascistas que me encantan... no es una de las variables que esté en juego para mí a la hora de pensar una película. A veces hay películas que

ideológicamente me levanta y no porque coincida con lo que yo pienso del mundo, eh, sino porque toma una posición muy clara. Y si viene mezclado ideología con algo divertido en su forma, más. Plasmado de una forma festiva son las películas que más me gustan.

C1: Creo que cada uno tiene como su propio fetiche... A veces es como que hay algo inconsciente de por qué una película le gusta o no. Yo ayer estaba viendo una película peruana y estaba viendo tres planos y sé que la película me va a gustar, y pasa media hora y me va a seguir gustando, y algo que me gusta esa foto y no me gusta esa foto. No sé muy bien por qué. Hay algo que veo ahí, hay una verdad que se transmite, que siento que... me siento interpelado. Qué sé yo. A veces es raro. A veces hay una imagen digital fea, algo de algo en la película que me hace ruido y no logro sacármela de encima. Hay cosas que creo que están, son completamente inconscientes.

C4: Y ahí el desafío en todo caso de un crítico sería como objetivar lo subjetivo... poner en palabras eso y argumentar a favor de eso que a vos te está generando una película que *a priori*...

C1: Sí, también hay recursos para hacerlo...

MV: ¿Consideran que ustedes el trabajo que hacen como críticos es una extensión de la película, agrega más a la película?

C6 y C3: (al unísono) No.

C1: Agrega más si...

C4: Yo creo más que si se hace bien agrega más una mirada...

C3: En todo caso dialoga, pero no es una extensión...

C1: Me gusta la idea que puedas ver una película y después leer una crítica y agregarle... extenderla por algún motivo suena diferente.

C4: ¿Cómo algo derivado?

MV: No, como que hay una vinculación entre una cosa y la otra que es bueno para la película, pongámosle diálogo si querés.

C6: Vinculación, sí. Desde ya. Pero no como extensión o como una derivación de la película. Sí en el sentido que sin película no hay críticas.

C5: No sé.

C2: Yo creo que Quintín mostró que podía haber crítica sin película. En ese caso, digamos, uno puede decir..., cuando escribía en *El amante*...

C1: No, la idea de texto literario puede ser... Bueno, sí, existe la película como una excusa. Tal película la ves y de pronto sale algo increíblemente rico como texto crítico que agrega mucho o no agrega, digamos, está ahí como un disparador.

C5: Grandes casos de críticas de películas que "ni las vi". A mí me gusta Godard como crítico la de Montparnasse, la película *Dos más dos*, nunca la vi la película y me gusta la crítica.

C2: Esa película no puede decir que *Dos más dos* es cuatro.

C5: Godard como crítico me pasa mucho leyéndolo que no sé qué está diciendo pero me encanta. Sé que hay un goce literario.

MV: En ese sentido, o no sé, cómo críticos: ¿son autores?

C6: Creo que no.

C1: Yo lo creo que si uno se pone a leer sus propias críticas o las críticas de los demás a lo largo de toda una vida, si yo agarrara todas las críticas de Brodersen y las leyera, yo creo que hay una voz autoral, una autobiografía, yo a veces pienso... yo no escribiría mi autobiografía, mi autobiografía está escrita en algún punto a través de las cosas que escribía para películas. Habrá que buscarla, no creo que a nadie le interese pero bueno...

C3: Puede ser injusta también pero, bueno.

C1: Sí, pero creo que vos vas siempre a buscar, al margen de las repeticiones y reiteraciones formales que tiene, tenés que ir a buscar el tema por el mismo lado, me parece que... es una forma de terapia escribir sobre cine.

C5: A mí me pasa algo que cuando releo lo que escribí, que me doy cuenta que si no me reconozco sé que es buena. La crítica chota, chanta... cuando no tengo idea... decís: "esto no parezco yo".

C2: A mí me pasó algo... particular este año, pero va a salir un libro mío que compila crítica que lo está haciendo un editor que vive en Europa. Me mandó unos borradores y estuve leyendo mis propios textos durante semanas. Tarea bravísima porque algunos me alegraban mucho porque puse esto acá sobre este director y me alegraba mucho. Y había otra zona de los textos que la volé y me doy cuenta que la zona que más volé es la parte que me dejé influenciar más por la carrera y la UBA en sí. Todo eso lo volé, pero lo volé. Definitivamente el comunicólogo UBA... No las podía leer, me resultaban de una persona con la que me pelearía hoy. Después encontré un montón de cosas que las veía como constantes. Eso de definirme como autor me parece pedante, pero sí me parece que cada uno si se leyera a sí mismo se va a encontrar con ciertas cosas que permanecen. Fue muy fuerte 15 años... leí un millón cuarenta mil caracteres, algo muy loco. Y encontré un montón de cosas

comunes. Una locura, empecé a volar. Pero me parece que hay una constante. No sé, vos tenés un montón de años de crítico y me parece que se encuentran cosas.

C6: A mí me parece... no hace demasiado que hago críticas.

C2: No hace demasiado que estás en el mundo.

C6: Digo, si yo me releo, no cambié demasiado en tres años. Yo creo que por ahí en unos quince años por ahí podría, no sé, poner en juego...

C2: Y esto de la constantes no lo digo como algo positivo. De hecho puedo encontrar constantes en un montón de textos que no me gustan nada. Me parece que hay un montón de tics y de fallas a repetición.

C5: ¿Cuándo decís fallas te referís a escritura en sí o...?

C2: Escritura, estilo... No sé.

C6: Tiene que ver con crecer, evolucionar. Uno no es la misma persona de hace cinco años. Así que... además uno va a escribiendo cada vez más, va mirando cada vez más, vamos a ir en una evolución natural en el mejor de los casos. Así que por eso hay veces que estás años y te querés matar realmente, no solo en lo formal, sino por ahí en la mirada que tenía sobre un montón de cosas. Siempre se trata de la evolución.

C2: No siempre estoy de acuerdo en que alguien evolucione.

C1: Yo creo que pasa que leo ciertas cosas de los principios -principios principios, no- que me parecen bastante buenas y después leo una etapa que escribía como el orto. Creo que tiene que ver con momentos de uno, o momentos en los que estabas intelectualmente despierto... a mí me pasa que

busco cosas y leo y digo: “Ah, ok, me había peleado con... estaba en tal situación”. Me doy cuenta qué pasaba, por qué esa crítica la escribí así.

C2: “Esta era mi crítica signo, ¿no?”

C5: Eso pasa cuando a veces Javier se entromete: por eso un lema es “Javier acá, la crítica acá”.

C2: Completamente en desacuerdo.

MV: Correlo hacia vos el grabador. Tiene cuatro direcciones.

C1: Con cierto límite tiendo a querer meter cosas personales, pero con límites porque también está el excesivo que le gusta contar que se puso tal pantalón para ir a ver la película.

C2: Me gustaría leer eso.

C1: No, estaba este Harry Knowles, no sé qué es de la vida de este chabón, que la crítica era: “agarré el auto, llegué al coso, había mucha gente y había pochoclo”.

C5: ¡Totalmente!

C1: Sí, pero un plomo. Tampoco decía nada demasiado interesante, narraba cómo fue, con quién se encontró a charlar... Yo digo que es difícil... si hace bien, si Quintín en esa época lo hubiera hecho por ahí lo leía.

C2: O las crónicas de festival, como escribió Quintín y Flavia en la época que viajaban mucho... que algunos decían “horribles” en el sentido que me peleaba no estéticamente. Eran lo más interesante... creo que nunca más volví a leer

crónicas de festivales que me interesaran tanto como esas. Eran de un capricho...

C3: Importa el personaje... Vos tenés la imagen... pero si hubiera sido de cualquiera que no conozco...

C2: Yo no leo crónicas de festivales. No las leo. Directamente no las leo porque es rarísimo que pueda encontrar algo que me interese...

C3: Son textos escritos rápido... Nos pasa con BAFICI... la cobertura de festivales es difícil.

C5: Me pasó leyendo a Roger en Cannes de este año que la verdad le dije... hallazgos e ideas los festivales.

C3: Roger no duerme...

(Inaudible)

C6: Pasa que las crónicas están por un lado y las críticas ya es otra cosa. Como comentaban casos así... uno, el escritor se entromete, cosa que no estoy de acuerdo. Algo que por lo menos yo trato de no hacer. Sí lo ideal es ese matrimonio, encuentro entre lo emocional y lo intelectual, y a veces entre lo académico y lo chabacano, y a veces quedás cerquita, por ahí, a pocos centímetros, y a veces a mil kilómetros. Depende el caso, es todo un tema ser fiel a uno mismo sin entrometerse demasiado en el texto.

MV: ¿Y cómo críticos del cine argentino? La pregunta es, básicamente: ¿qué temas están circulando hoy dentro el cine argentino? ¿Reconocen constantes, temas?

C3: Nos corremos de la crítica para hablar la película.

MV: O como críticos en el marco el cine argentino... si reconocen marcas de algún tipo, temas de algún tipo.

C1: Una sola cosa para hablar de lo que decíamos antes con respecto al cine argentino, también ahí es inevitable que aparece eso personal y subjetivo que tiene que ver con su mundo real y uno conoce un montón de gente donde son personas reales y concretas, y eso mal que mal influye, negarlo es estúpido. Mucha gente lo niega y me parece desleal y caprichoso, no se lo creo a nadie: para bien o para mal influye. Eso es lo único que quería decir con respecto a escribir críticas del cine argentino.

C4: Lo llamativo es la cantidad de documentales que se producen. Se estrenaron 150 películas el año pasado, la mitad eran documentales.

C3: Eso tiene que ver con el marco del día a día...

C4: Pero, digo, es muy llamativo que haya muchos documentales que son los que después a nivel exhibición les cuesta llegar...

C3: Pero eso pasa en muchos países con la diferencia de que por lo general van a televisión... y la largan a festivales, una cantidad se estrena en festival y otra va para la televisión. Acá es más difícil de entender.

C1: El problema me parece, más los que no tenemos la obligación de ver eso todo el tiempo, o sí -por otro lado-, es que uno ya perdió la capacidad de saber cuáles son los temas porque perdió la capacidad de seguirle el pulso al cine argentino porque hay 160 películas y no hay quórum, hay muchas... es como una bestia demasiado grande como para decir: "el cine argentino habla de... o el cine argentino trabaja sobre tal cosa". Terminás hablando de las diez, quince películas o treinta que uno ve o que tienen cierto movimiento pero después hay un montón de otras cosas que exceden. Yo no sé lo que... *Gato negro...*

bueno, *Gato negro* la vi, pero qué sé yo, hay un montón de películas que te enterás el lunes que existen y el viernes ya no existen más. Y no sabés lo que son o lo que fueron y podés leer una sinopsis... que para mí es el problema que se está discutiendo mucho ahora: que es estrenar todo lo que se produce el cine argentino para dar en números que el cine argentino tiene una gran producción que no le importa a nadie más que a un círculo oficial, cuando podrían ir tranquilamente por INCAA TV, pero hay regulaciones que indican que para que cobres por eso producido tenés que pasar por las salas con lo cual, nada, es una maquinita de producir películas -que pueden estar bien o mal- pero, nada, pasan de largo. Yo con esto no quiero decir que prefiero que no existan, prefiero que se estrenen de otra manera, me parece que *on-line*...

C4: Sí, pero muchos de estos documentales son... un tema... sobre... hechos históricos no del todo conocidos y demás... son documentales muy televisivos. Formalmente televisivos...que no son malos, porque toman un hecho que no se conocen mucho y lo desarrollan, lo explican, pero no son para cine.

C3: Y también terminan perdiendo con esto, porque hay muy bien cine documental en Argentina, pero entra en la bola. Entran en esta vorágine de documentales... Para el espectador que va al Gaumont son todo lo mismo... Van toda la semana porque sale barato... pero son todo lo mismo... Y son los que terminan perdidos. Unas películas con el mismo tipo de afiches, con el mismo o películas BAFICI... digamos que el documental chorizo o televisivo... Pero eran... para el creador es lo mismo. Lo ponen para quemarlo. Los ponen al mismo tiempo que otros que están bien para otros formatos.

C1: Una discusión eterna, que también es un problema del BAFICI, que es el problema de la cantidad. La necesidad de... ¿Hace falta cincuenta películas argentinas o hace falta buenas películas argentinas? Por ahí veinte no son buenas y por ahí tener cincuenta hace que las otras treinta se pierdan o quince queden en la misma bola que no sabemos qué es digo, por la necesidad de que la cantidad, digo... o digo poner en el cartel "ochenta y cuatro películas

argentinas"... Producimos un montón de películas... Insisto, no digo que no haya que subsidiarlas, no digo que no tengan que existir... pero me parece que debería encontrar un formato que no es tan complicado.

C4: Sí, no, a ver: el problema del cine argentino no está en la producción sino en la distribución y exhibición. Me parece que son dos problemas donde a nivel estatal no se trabaja... Más allá de los espacios INCAA y demás...

C2: Estás diciendo lo mismo que yo, que (se ríe) represento a la derecha... (se ríe) repitiendo que...

C4: No, pero digo que... acá donde está el Atlas Santa Fe, el INCAA tiene que ir a alquilarlo.

C3: No es un problema de que a ciertas películas la vean pocos espectadores y a otras más. No...

C4: No, que las vean donde las tengan que ver...

C3: Exacto.

C2: Los documentales *Tótem* y el otro de esta mujer²⁵⁶... no la van a ir a ver 150 mil personas.

C4: Pero los pueden ver quinientas personas...

C1: En canal 7 por ahí sí lo vería mucha más gente... O en Encuentro...

C1: Pero hay gente que sí.

²⁵⁶ Se refiere a Franca González.

C4: Hay varios canales estatales que tiene/necesitan (no se entiende) programación...

C1: XXX (no se entiende) tiene muchísima más gente que la que va a llenar el Gaumont en una función en la semana en la sala 3...

C2: Los estrenos de cine igual sirven para posicionar la película con las críticas... ya no importa nada... y de hecho lo que más me interesa de esto... te robo un poco el rol...: lo mejor es que vos preguntaste qué temas y nadie dijo nada...

C3: Yo estaba por decir algo pero siento que en los últimos años se van afianzando géneros argentinos: el documental político, la película festivalera con temáticas sociales, como géneros que por ahí... por la necesidad de entrar al mercado; yo no sé si los realizadores quieren hacer eso... o con unas intenciones al canal de llegada. "Ah, veo que al festival europeo le gusta que muestre gente humilde con la cámara así..."

C4: Eso es claro, hace veinte años, no hay ninguna duda.

C3: Nombramos a Alonso, es una categoría extraña. ¿Cuántos ejemplos se te ocurren que entren en esa categoría? Películas industriales, películas de género, yo siento que está más estandarizado pero no hay tanta variedad.

C6: Pero lo interesante es que hasta hace quince años teníamos al Nuevo Cine Argentino, películas más contemplativas, películas más de ese estilo, ancladas en el realismo y después, de a poco, a partir de películas como *Plaga zombie* en 1997, hechas por unos chicos, unos adolescentes en ese momento, son la punta de lanza para que empiecen a producirse de manera independiente películas de género, de terror, de ciencia ficción, películas policiales, con muy pocos recursos pero con pocas ideas. Se fueron conociendo a partir del Festival Buenos Aires Rojo Sangre y así empezaron a desarrollarse directores

como los chicos de FARSA, como Daniel de la Vega, que ahora filma películas mucho más “grandes”.

C3: Eso tiene que ver con las cámaras digitales que ahora es mucho más barato...

C6: Sí, las nuevas tecnologías...ayudaron un montón... ahora convive casi el cine de Lisandro Alonso, Gustavo Fontán también, pero además películas como *La memoria del muerto*, *Hermanos de sangre*... es interesante, incluso, desde hace algunos años, desde el *mainstream* se están haciendo películas de género y de nivel, porque antes películas grandes como comedias y demás eran las de *Bañeros*... y punto, que no eran de buena calidad. Pero ahora con *El secreto de sus ojos* o *Nueve reinas* volviendo un poco más atrás, empezaron a apostar a películas grandes, de industria, pero de calidad. *El secreto de sus ojos* fue otra película punta de lanza de un golpe...-

C1: Mejor no hablar del tema (risas).

C2: No, yo creo que el cine argentino no en un punto hoy a pesar de ser numeroso, ¿sí? Porque las cifras de los últimos once o doce años en cine argentino son inferiores a hablar de cine de los noventa y hasta el 2002... el promedio es muy inferior.

C1: La cantidad de estrenos es mucho más...

C2: La cantidad de estrenos es monstruosa. Incluso nosotros hace quince o veinte minutos estamos dando vueltas en la exhibición. Y ella preguntó los temas. Entonces es muy difícil definir los temas del cine argentino... El cine argentino es gigante por un punto, y en otro punto se produce esa proliferación de documentalistas y peliculitas chiquititas y cositas chiquititas de dos funciones que me parece que se perdió la escala ya. ¿Qué cuerno es el cine argentino para los críticos? Me parece que es dudoso. Para los programadores

es una bola prácticamente inmanejable. Pero para el público, nos ponemos a pensar qué es el cine argentino, hoy, con 160, 170, 200 estrenos es mucho más chico que hace doce años. ¿Por qué? Porque hoy en día tienen tres o cuatro películas, *Relatos salvajes*, *Bañeros...* Y *Relatos...* y *Bañeros...*, la intersección socio-cultural es “así” (hace un gesto muy rápido e imperceptible, dudoso). Es un poco más, un poco menos, pero es lo mismo. Lo podés hacer por zonas... Y después no hay mucho más. ¿Cuántas son las películas que existen del cine argentino? Si vas al 2002 eran diez. Diez en un momento...

C1: Pero hay diez, hoy llegás...

C2: No sé...

C1: Lo que pasa es que esa es otra discusión, es lo que preguntaba ella... por qué no nos preocupaba que las películas de Lisandro llevan 400 personas y sí nos molesta que este “documentalito” lleve 400 personas. Porque de última empezamos a discutir espectadores hay un problema como más turbio: por qué la película de Fontán está bien que vaya al MALBA y la vean cincuenta está bien y el documental que va a “coso” está mal que la vean...

C2: (interrumpe) ¿Pero por qué está mal o bien?

C1: Nooo, esa idea de que se hacen demasiadas películas que no va a ver nadie. El problema para mí de esa argumentación es que no bueno “ok, que no se hagan más películas tampoco, que no se estrenen más películas tampoco”. Donde caen un montón de películas que, entre comillas, podrían caer... para mí igual el problema sigue siendo, sin ser el documental chiquito del INCAA, no sé qué títulos...

C3: Y... *Fermín*, la película de Kolker y FinC1ing, yo veo casi todas.

C1: Exacto, todas las que está Ziembrowski, digamos. No tengo nada contra Ziembrowski. Todas esas películas que tales o cuales productoras que tienen relaciones con tales o cuales entidades del INCAA, crea un sistema en el cual entra la carpeta o sale la carpeta, se filman, se gastan cien, se ponen setenta; se gasta setenta, se ponen cien; se llevan treinta. Es un negocio, el negocio de hacer una película, por eso hasta casi le tengo más fe al “documentalito” porque son tres “chabones” de la universidad de San Martín que no se qué... bueno, hasta ahí.

C2: Sí, bueh, no sé por qué se instala esa idea de que uno está en contra del “documentalito”. Para mí, yo te diría, el problema está en no generar las condiciones de exhibición, distribución y acompañamiento al cine argentino. El cine argentino por más producción...lo que hay es un montón de gente callada y/o contenta porque recibe subsidios, pero después, si vos te ponés a hablar con casi cualquiera, en serio, la política cultural del cine argentino es una catástrofe. Las películas salen huérfanas, compiten en cualquier condición porque... la idea es... si vos agarrás 2012-2014 vas a ver que la cartelera se homogenizó muchísimo, porque la cantidad de películas y más que la cantidad de películas, la cantidad de salas y de público que tiene lo que no es Hollywood y lo que no es argentino es cada vez menor y está desapareciendo que es lo que yo le planteé al señor Coscia, a los gritos, en el año 2003 y él me decía: “Que los franceses ocupen su cine, acá van para recaudar las películas grandes y para hacer cine argentino”. Ahí tenés. Digo, es una cuestión que el cine argentino está desapareciendo a pesar de ser cada vez más prolífico, en cuanto a temas, en cuanto a capacidad de generar algo... la película en la que todos tienen puesta los huevos en la canasta hoy es *Relatos salvajes*.

C1: Yo creo que el problema de los temas de alguna manera tiene que ver con esto porque es tanto el cine subsidiado en un punto y en ese mismo punto me parece que es difícil que esas mismas películas estén completamente... ver cómo decirlo, liberadas temáticamente, como que no vas a ver muchas películas “antikirchneristas” en el cine argentino.

C2: No...Es imposible.

C1: De hecho, lo más curioso, para mí curioso, *Relatos salvajes* estamos hablando sobre si es o no kirchnerista y está producida por una compañía que es el sostén económico del kirchnerismo enorme como una casa. A la vez él está visto por algunas personas que no entienden nada de nada, como una especie de “cheto” no sé qué, antikirchnerista y no es necesariamente así...digamos, me parece está en una zona...

C3: (interrumpe) *Relatos salvajes* es como *Metrópolis*, depende como lo veas...

C1: Sí, o no. Me parece que hay ciertos temas políticos que son más difíciles hoy de plantear. Y hay otra línea que es más clásica que es esa, volvemos a los documentales, la línea de reconstrucción histórica de los setenta.

C2: Para mí un tema vedado, que voy a mandar en mi nota de mañana, que hoy es imposible pensar en *Pizza, birra, faso*. En la existencia de la nueva *Pizza, birra, faso*. ¿Dónde está?

C1: Pasaría de largo...

C5: Igual, yo creo que siempre hubo en ciertos países aparatos de Estado y ahí se trata...

C2: La inteligencia nacional es un conformismo...

C1: El cine argentino nació en el menemismo y era completamente antimenemista, porque al menemismo le chupaba un huevo, básicamente, estaba la Ley de cine y era como... no sé muy bien a quién se le pasó.

C2: Hubo un proyecto fallido del menemismo en el que estaba Getino y este director... ay, no me sale el nombre, un director que era muy viejo cuando asumió el Instituto...

C1: ¿Ottone?

MV: ¿Cavalotti?

C2: No, antes. ¿XXX (no se entiende), estaba?

MV: No, no, ya sé quién estás diciendo. Sí²⁵⁷.

C2: Sí, Diego (inaudible)... no, no, Antín es... Alfonsín. Que intentan apostar por año a cuatro o cinco películas grandes y el año 94 el cine argentino prácticamente se muere, récord histórico posta y se producen manifestaciones todas las semanas en el congreso, todas las semanas, que íbamos incluso los que éramos jóvenes en ese momento, por la Ley de cine y me acuerdo que estaba Aristarain en la plaza, chicas hermosas en la plaza, era toda una efervescencia y salió una ley de cine que, un año hizo que se estrenaran cuarenta y pico de películas, por más de películas que estaban de cinco años atrás para cobrar... se generó por eso, porque casi se les muere el cine argentino. Porque había otra cuestión ahí que está en una nota mía cuando entrevisté a Steve Solot de la Motion Picture Association of America, porque las recuperaciones del cine argentino y del cine brasileño con Fernando Henrique Cardoso, ya lo habían echado a Collor de Mello, se dan al mismo tiempo, la recuperación... es menos la caída, pero de otros cines nacionales se da más o menos en la misma época que es cuando la Motion Picture ve que si podía copar el 100% del mercado con películas estadounidenses; se produce el 100% casi en el año 89, 91, depende los mercados y 94 y 95 depende cómo consideres... pero se va a quedar con el 100% de una torta más chica que antes. Les convenía quedarse con el 80 u 85 de una torta mucho más grande,

²⁵⁷ Ahí me doy cuenta de que confundo, en el apuro, a Cavalotti con René Mugica, que toma el cargo al asumir Menem, pero lo abandona en octubre del año 1989, ante la crisis institucional.

para que la torta fuera mucho más grande tenía que existir el cine nacional en aquellos países donde había existido el cine nacional. Esto me lo reconoció en persona el delegado para América de la Motion Picture, de la torta total.

C1: La etapa B que es que las majors finalmente se produzcan películas argentinas...

C2: Exacto. Que no viajan a de un país a otro.

C1: Ahí vuelve el 100% de alguna manera...

C2: Todo país que tuvo cine nacional no puede prescindir de su cine nacional porque sino la torta se cae mucho, para los que han tenido cine nacional históricamente.

C1: Los que tuvieron, de los que tienen...

C3: Hay una teoría conspirativa sobre las majors que saben que... las van a tirar...

C1: (interrumpe) Sí, digo, hay tantos problemas, hay que invertir en esto...

C2: Sí, es un problema muy político. Se pusieron a difundir... las que quedaban como exitosa, ese cine argentino ya no lo hacen más.

C5: Más allá de los problemas de distribución o exhibición la pregunta es muy difícil de responder... los temas del cine argentino.

MV: Constante...

C5: Siento que tenés que agruparlo de alguna manera y no sé si es agrupable...

MV: Cuando ustedes van a un festival, o si alguno tiene relación con la programación: ¿Qué marcas son las que hacen que uno diga “esto es cine argentino”?

C5: Idiosincracia, la reconocés pero si tengo que definirla, termino dando...

(Hablan al mismo tiempo, se superponen las voces, inaudible)

C3: (inaudible y sigue)... las latinoamericanas en general, también de otros países, con ciertas características pero que exceden a lo nacional argentino. Tienen que ver con ciertos tópicos sociales...

C5: Lo que en Europa vende...

C4: El cine conflictivo.

C1: Sí, digamos, un recorte el que hacen los festivales internacionales sobre el cine argentino, no es de ciento sesenta películas, es uno de treinta, cuarenta, que para todos los casos es un montón igual comparado con Brasil que dC4en ser veinte o treinta y México que dC4e ser lo mismo o menos. Ahí sí podés encontrar temas; pero son temas encontrados a partir de compartir la mirada de otro, si uno lo mira internamente que me parece que es un poco más difuso por esta misma idea...

C2: ¿Pero cuál es el tema? Porque la verdad yo vi en Cannes, Locarno, Toronto...

C5: Hay líneas en cada uno. O sea, en Cannes es más social, Berlín más experimental, Locarno... Lo que Perrone lleva a Locarno no lleva a un festival...-

C3: Las películas que van a Viena no son las que van a otros festivales. Se puede dar, pongamos, pero... Hay películas que van a festivales más chicos... curados, si se quiere...

C1: Pero ese es otro tema, qué buscan los festivales del cine argentino, no sé si esa era la pregunta. Lo que sí siento es que los temas del cine argentino cuando se vuelven tortas demasiado grande, como el cine francés, el italiano... hasta el cine español, que hace menos cine que Argentina... es muy difícil decirlo, porque está el cine experimental gallego y está Alex de la Iglesia y catalanes que filman cosas que solo ellos entienden, comedias populares muy masivas, sí, los temas... vos podés leer la crisis económica... eso es lo que no sé si acá estamos haciendo, en un punto. Es lo mismo que pasó con el Nuevo Cine Argentino del 95 hasta el 2003-2004, uno decía "bueh, el nuevo cine argentino es más o menos esto, propone esto, trabaja así, estos son los temas, estas son las formas... después se desenmarañó para un montón de lados. Me parece que hoy... así como puedo decir que es el Nuevo Cine Argentino y quiénes son o no, tampoco queda claro cuáles son los temas.

C3: Pero el cine argentino en su momento se definía casi en relación a otro. Era un movimiento político, la idea de construir un otro, diferenciarse del viejo cine argentino entonces era más fácil saber cuál era el Nuevo Cine Argentino. Ahora ya fue hace 20 años y digo, las ramificaciones fueron infinitas.

C4: Pero eso era un costado temático. Por supuesto que había un costado más formal que temático. Hay algo en discusión, la idea de cine argentino...

C2: La crítica voraz, el desempleo... En el 2002 tenés *Un oso rojo*, tenés *Lugares comunes*, tenés *Historias mínimas*, todas historias preocupadas por la economía de una célula familiar, las tenés ahí. Todas películas sobre la marginalidad y cierto problema, hoy...

C1: Yo siempre siento que los temas sociales en el cine salen más a la luz claramente cuando hay gobierno de “derecha” o de “centro” entonces los artistas se oponen a un *status quo* que supuestamente no los defiende y nos los cuida... ahora es todo tan difuso. Este gobierno yo no sé si es de izquierda, derecha, de qué es, pero los cineastas tampoco saben...

C2: Los cineastas se saben descuidados porque hay un montón de películas y se saben descuidados...

C1: Sí, podés hacer una lista de películas y en esa lista, Benjamín Ávila, etc. Películas sobre las dictaduras...

C2: Esa línea está.

C1: Esa línea está y precede al Nuevo Cine Argentino.

C2: Sí, sí.

C1: Después, una línea que vuelve a las formas.

C5: Pasa que es muy complicado ver una foto en el presente, también.

C2: En el 2002 lo veías en el presente. Era una película que hablaba del presente, de una manera muy clara y directa. *Relatos salvajes* habla en alguna manera conecta con toda película con algo como toda película muy popular, pero es tan ladina...

C3: Es una película acomodaticia, no quiero entrar tanto ahí, pero a la clase media le encanta ver los prejuicios en *Relatos salvajes* y le da una profundidad que no tiene. ¿Hay una idea de perfil de sociedad, quién lo da?

C4: Es una película que permite lecturas casi te diría opuesta.

C2: ¡Claro!

C1: Que es lo que vos decías antes de ver qué es lo que Szifrón está diciendo dC4ajo de lo que parece estar diciendo. Que esa película producida por Sigman... yo cuando... hablemos de *Relatos salvajes* porque es la única película que da tema es conferencia de prensa de Cannes cuando alguien le pregunta del público a Szifrón si esta película no es antikirchnerista y cómo la va a tomar la presidenta cuando la vea, él da una respuesta pseudo filosófica, bla bla blá, y sale Hugo Sigman: “No, esto para nada, la presidenta no tiene por qué, qué sé yo, no tiene nada que ver...” y vos sentías la presión ahí adentro.

C2: Es obvio. Un productor preocupado por qué iba a pensar la presidenta.

(Hablan al mismo tiempo, inaudible)

C6: El tema cine-política, bueno, por supuesto, siempre ligado, pero *Relatos salvajes* es más que nada... habla de algo más íntimo, es la película definitiva sobre querer matar a alguien... claro, uno puede ser civilizado, pero pasado de revoluciones querés matar al que tenés enfrente. Y es justamente esa persona que es salvaje, la película habla básicamente de eso, más allá de algunas cuestiones y lecturas políticas que se van a encontrar, pero básicamente habla de nosotros mismos.

C2: Lo que evidencia el “qué va a pensar la presidenta” es la existencia de dos películas de Néstor Kirchner. Uno no existente, pasa que la presidenta la vio y dijo: “Ah, esto tiene que estrenarse” es un caso... si eso no te trauma... el tema es ese.

C1: Igual también está la otra idea de que cuando no hay tema político, si no te sentís lo suficientemente libre... con miedo de que tu compañía no pueda producir, volver a lo íntimo, cine personal, de relaciones entre personas...

C5: Policial.

C1: Policial. *El secreto de sus ojos*. Hay películas que...

C2: No sé por qué *El secreto de sus ojos* iba de atrás para adelante. Es una película antiperonista *El secreto de sus ojos*.

C1: Sí, pero como...

C2: Totalmente antiperonista. Si vos leés el libro, cambia: el libro transcurre durante la época de Onganía. El movimiento del guión de trasladar al gobierno de Isabel tiene un peso gigantesco, gigantesco, esto además confirmado *off the record*... es una película que está discutiendo con la romantización de los setenta que hace el gobierno. Para mí, lo más interesante de la película es eso.

C1: Sí, pero además te das cuenta con el caso Campanella que toda su línea de dC4ate, discusión y quilombo político fueron llevando también a cierto grado de... capaz porque es mucho más fácil, no opinar en contra del gobierno, no opinar en contra de la presidenta, lo mismo con Darín. No es fácil, digo, por eso vuelca el producto, la cosa...

C2: De hecho, gran parte del cine argentino se ha muerto en Mirtha Legrand con Szifrón: "¿Qué va a pensar la presidenta?" Que ahí está de vuelta qué va a pensar la presidenta. Lo que hace Darín, malabarismos, en televisión, para no quedar mal con nadie, es más significativo que 50 películas del cine argentino. Lo que hace Darín ahí es impresionante.

MV: Ahora, en este estado demás indiferenciado, que no podemos diferenciar constantes... ¿Qué es un autor hoy en el cine argentino? ¿Hay autores en el cine argentino?

C5: Rejtman, Lisando Alonso, Matías Piñeiro.

C6: Szifrón.

C5: Sí, no, pasa que estamos dando tantas vueltas al concepto de autor que ahora cualquier boludo -o no boludo- dice: "Una película de". Hay que ganarse "Una película de". Ya estamos para dejarlo de lado eso.

MV: Pero si tuvieras que definir qué rasgos para vos como crítico, para ustedes, definen a un cineasta autor en la argentina hoy.

C1: ¿En la Argentina hoy?

MV: No sé si hoy, pero en la década del treinta...

C5: Sí, una coincidencia en la mirada, una continuidad de patrones por ahí estilísticos, temáticos...

C2: Yo creo que hay un montón de películas que pueden ser de otro. Hay un montón de cuasi Rejtman. Un montón de cuasi Alonso... Sin embargo cuando vos ves una película de Rejtman, es de Rejtman. La "intransferibilidad" de la firma.

C1: Si vas a un cine clásico no es que en tres planos decís: "Esta es una película de Otto Preminger". También podés no darte cuenta. Y no te das cuenta si no sabés, si no conocés al autor, pero sí hay cierta voz más ostensible como vos decís...

C2: También estaba Bielinsky, eh.

C3: Todos los directores que nombramos tienen un tono, una elección de temática, de cámara...

C1: Digo, pero vos ves una película de Piñeiro y bueno, ya está. El tipo corriendo... Pero hay unos un poco más difusos.

C4: Piñeiro, Alonso, son casos muy claros.

C5: Perrone.

C3: Martel.

(Se pisan, es inaudible)

C1: Para mí Trapero sigue siendo un autor en algún lugar. Te podrán disgustar mil cosas... pero lo es. Pero... hay un montón. No creo que tenga que ver necesariamente con los casos tipos Rejtman y Piñeiro. Me interesa encontrar otros, también no puede ser que uno vaya inventando cosas con dos cosas.

C5: La manía de inventar autores con dos películas, entonces ya no sé si...

MV: ¿Los críticos consolidan, inventan, un autor?

C5: La famosa polémica entre el médico con... ¿cómo era? El cadáver muerto o el cadáver fresco. Cuando está vivo: "Acá hay autor, ojo" y por ahí lo pasaron por alto.

C3: La teoría del autor la uso como una herramienta más para ver una película pero no como el único camino a seguir, porque sino entrás en una especie de camino como con la mirada de géneros.

C1: Celina, Anahí, me parece que hay un montón de mujeres que proporcionalmente es altísimo. No tiene nada relacionado con la cantidad porque es proporcional, pero no sé si vos...

C2: No, sí, es tremenda.

C1: En relación con el mundo... Y no sé si está pensado cómo el cine argentino armó esa mirada de género, calculo que sí, tiene que ver con las escuelas de cine, igual, me parece que, cambiando de tema, hay muchas autoras en el cine argentino. Este año tenés a Celina, a Anahí, este... Ahora se me van todos, como siempre. Pero hay un montón de cineastas... ¿cómo decirlo? Me parece que el cine argentino logró un nivel... están estas treinta o cuarenta películas, logró una medianía de siete puntos, un nivel autoral, una medianía de producción, digamos, que ya está como establecida que a la vez es como su problema: todos pueden hacer películas más o menos bien. Ya no hay eso de tener que ir a ver *Bañeros* para querer darte la cabeza contra la pared, en general hay profesionalismo y para mí el problema es cuando ese profesionalismo puede hacer volar toda pretensión autoral, salvo Trapero que está haciendo como un profesional de sí mismo. Es como... Philip Roth es un gran escritor que escribe grandes cosas como si fuera Philip Roth.

C2: Hay mucho de esas películas que tienen un nivel bastante aceptable. Me parece que muchos autores o autoras...

MV: Me parece que es lo que dijo Diego, digo, Guido: ¿Hay reconocible? También lo dijiste en torno a la política de los autores, hay una deriva o no. ¿Puedo construir como objeto de análisis la idea del autor? Por eso te preguntaba por los rasgos, estas características muy específicas...

C6: Sí, que nombramos seguro.

C1: Me parece poco para un cine de cuarenta millones de habitantes, ¿cuántos son autores mexicanos? ¿Colombianos? Tienen cuarenta y cinco millones de habitantes.

MV: ¿Autores argentinos? Nombraron cuatro, dijeron: “Hay como veinte” pero nombraron 4.

C2: No sé, yo...

C1: Yo creo que Perrone...

C5: ¿Cuántas planos necesito para poder reconocerlo? ¿3?

C1: Depende de la etapa.

C5: A Martel en dos planos decís: es Martel.

MV: ¿Qué define a un autor?

C5: Yo insisto: para mí una serie de patrones estilísticos, formales, temáticos, que no podrían ser de otra persona. Pero yo creo que hay una coherencia en una mirada sobre el mundo que se repite... cierta cosmovisión...

C6: El género se mantiene cuando el autor arranca de la independencia hacia un nivel más industrial, el caso Trapero. Pablo Fendrik ahora también, digo, hizo una película con un elenco internacional...

C2: Pero Fendrik las películas.. en su corto no encontraría ningún rasgo autorial.

C1: Claro.

MV: O planteémoslo al revés: ¿Dónde quedó el género? ¿Qué es el cine de género?

C5: Se nombra “género” a cualquier cosa, me parece y...

C1: Yo el otro día viendo *Arbato* de Sandra Gugliotta, una de las chicas parte de la generación que viene de alguna manera más leve, una película anodina, digamos, no mala, medio pelo. Ese viaje es como interesante.

C5: La toma.

C2: ¿Cómo?

C5: La toma es anterior.

C2: ¿Hay alguna sospecha de que Gugliotta era una autora?

C1: No, pero digo, cómo el éxito de *El secreto de sus ojos* marca un cambio en busca del éxito comercial, de una cosa que parece medio boluda pero me parece que tiene como la presencia de la aparición de Telefé, la presencia con Axel ahí, esa idea de un cine de género “bien” digamos. El modelo español, el modelo argentino que... digamos, el modelo que dejamos de ver acá porque no se estrenan películas... Sí, el cine que se edita, que es un éxito y que la gente lo va a ver. Como el 80% de las películas que veíamos en los ochenta y noventa y que hoy en día están en video porque por x motivo... pero me parece que el cine argentino -y no me parece mal- está tratando de ocupar ese lugar, ese espacio, la película de Kevin Costner de los noventa: Sin salida. Todo el cine de Walter Hill, qué sé yo, ahora no me sale, pero todos estos tipos que hicieron *mainstream*, toda esa zona media que está desocupada y que el cine argentino está tratando de ocupar esa zona media: meter cien, doscientos mil espectadores, *Betibú*... ¿cómo se llama la otra que anda por ahí? Bueno, *La viuda de los jueves*...

C5: Caetano, *Mala*...

C1: Bueh, ahí tenés un autor. No sé. Qué sé yo, me parece que cómo el cine está volviendo diversos los géneros es un tema interesante hacia dónde va, porque puede ir para lados distintos...

MV: Ahora en este lugar que mencionaron a partir de la cristalización de determinados factores para cristalizar una idea de autor. ¿La crítica, qué relación tiene con eso?

C6: Lo legitima.

MV: ¿Lo legitima? ¿Ustedes son legitimadores de un discurso autoral?

C3: Para mí...

C1: Me hacés sentir que tengo que decir que no...

MV: No, no, no, decí lo que quieras, lo digo por lo que dijo él.

C3: Para mí en algún punto sí para los que leen críticas, porque es muy difícil que el espectador medio tenga noción de autor.

C2: Noción de autor como se definía: estos tipos son autores y estos no. Hoy en día no sé si alguno de nosotros tenemos: "tal director es un autor".

C5: Pero si Spielberg hace tal cosa...

C1: Spielberg...

C5: No, no, Caetano hace tal cosa. Implica que todo el aparato que estás viendo depende de su determinación. Y yo no sé...

C1: Igual, me parece que ese cine de género vuelve a poner al autor en un cine parecido al viejo. ¿Quién dirigió *Betibú*? Ya.

C5: Cohan.

C6: Creo que estamos hablando más de lo que se conoce más como artesano, que no es ni autor ni...

C1: Es otra vieja discusión, o sea. Empieza como a volver a ser ese cine donde el director es uno que contrató la compañía... es la diferencia del Bielinsky de *Nueve reinas* que hizo la película en contra o a pesar de o sin que supieran lo que estaba haciendo y la de *El aura*, que era lo opuesto a lo que se está haciendo hoy: que el tipo no se vaya por su vía porque su vía era la visión Patagonik, no la visión "del mundo" porque me parece excesivo. Pero... *Tesis sobre un homicidio*, esa era lo que no me acordaba. Es ese el concepto, empezar a vender un cine argentino que parezca series de televisión yanqui.

C5: No entendí lo de Bielinsky...

C1: Yo tampoco. Me quedé pensando que en un punto Bielinsky cuando hizo *El aura* hizo una película contra lo que Patagonik quería que hiciera, hizo lo que hizo...

C4: En las dos hizo lo que quiso.

C1: Sí, sí, pero está bien, la otra es como que no les importaba. Yo fui a la privada: éramos tres chabones y "che, esto está bueno".

C2: La segunda, no sé si él o alguien más, se armó una producción de gente que trabajó en la película que era endiablada. Ese director, con ese músico, con ese montajista, jamás podrían haber hecho la película que hizo Bielinsky que lo motorizó y me parece que ahí...

C1: Pero ahora hay un dominio más fuerte de las compañías. Hoy no se podría hacer un *Aura*.

C2: La muerte de Bielinsky es lo que define para mal hoy en día: no tenés ese referente de una perfección y que además llene de público..., ese era el gran director para mí. El que hace que todos los demás sea un post-Bielinsky, que no hay un director de ese nivel.

C1: Sí, y un post-Alonso y un post-Martel. Por eso digo como esta idea... Y Martel no filma más o menos desde que murió Bielinsky.

C3: Martín filma ahora en Brasil...

MV: Hace un rato también dijeron acá en cuestión con la autoría que se mide por ahí, por una impronta o constante, que viene legitimado, construido por los textos... sin embargo salió acá la figura de Bielinsky que hizo dos películas y se murió. ¿Bielinsky es un autor?

C1: O hubiera sido...

C2: Yo creo que sí, es un autor.

C3: Si querés miralo como un proyecto de autor, pero las marcas de su cine están tan presentes... las marcas, las evidencias de su cine en las dos películas que están... pero sí, más que Perrone.

C1: Pero si no tomamos el tema de autor como una calificación, Campanella es un autor: cuatro películas de Campanella y son todas iguales, la misma película, qué sé yo, hasta los mismos planos, la manera de filmar... A uno le puede interesar más o menos, pero que es un autor es un autor.

C2: ¿Te parece?

C5: Es rarísimo eso.

C4: Hay constantes temáticas, nada más.

C1: Estilísticas, temáticas...el mismo humor...

C2: ¿Qué hay en común entre *Metegol* y *El mismo amor, la misma lluvia* más allá del traidor o de la simplificación de conceptos?

C5: A mí me parece que cuando nace el concepto de autor, nace el concepto de autor hay necesidad de resignificación que rápidamente se agotó en 1962, no sé. Hoy en día, me parece que es un momento que ya... Sí, poder decir que Campanella es un autor... no veo la utilidad y yo siento que un concepto nuevo que por supuesto a mí no se me ocurre, si alguno se le ocurre cuál es... pero que está... sobre todo que tiene que ver con un cine más “contemporáneo” que ya identificamos como genérico que nunca hubo un aparato crítico para pensarlo acorde ¿no?...

C1: Por eso me llama la atención esta línea post-*El secreto de sus ojos* que no está siendo pensada desde un lugar autoral, comercial...

C3: Para colmo hay algo que complejiza, que hay toda una zona de cine argentino muy reciente que son... por supuesto hay un director, pero sus rasgos de colaboración... toda la zona Llinás, Moguillansky... donde el concepto de autor...

C1: Sí, bueno, pero Moguillansky... Son esos tipos duros...

C3: La presencia de bueno, digo, ciertos actores, la participación de guión frente a otros directores, nada...

C1: Yo creo, volviendo a lo que decía él de la figura del autor, es que se sostiene porque hay un mercado para el cine de autor, y hoy el mercado, y el cine de autor es una categoría de mercado, especialmente para festivales; y, con esta desaparición del cine medio, o tenés grandes tanques o tenés que encontrar entre toda esa masa que hay abajo, que rescatás. El festival consume autor, consume edad... vos decís: “che, tengo una película buenísima para el festival, hizo cinco y tiene 49 años” y ya te miran como... si no la pegó hasta ahora, no la va a pegar. Por eso fue raro que Szifrón entrara a la competencia en Cannes porque, nada, se ve que no sabía que había hecho... se les escapó porque de haber sabido que tenía 40, dos películas antes y había hecho televisión... no sé, se consagran autores fácilmente porque necesitan vender esos productos en el mercado...

C2: Son los festivales.

C1: Pero el mercado para esos autores son los festivales.

(Se superponen las voces, inaudible)

MV: Les hago una última pregunta...

C1: Me parece que hablamos horas...

MV: No, no, estamos perfectos con el tiempo, eh... Hace un ratito salió acá el hecho que es cierto que la crítica legitima autores o películas, ¿sí? Ustedes cuando trabajan como críticos ¿En qué lugar construyen, piensan, a un público posible? De la crítica. Trabajan en medios, elaboran una crítica y piensan en un público ideal, un lector ideal.

C1: En *Clarín* siempre cuento una anécdota: hace muchos años, no sé cómo terminé en la quinta de Empleados de Comercio en Ezeiza y estaba con la

sillita y paso y había un chabón gordo, peludo, en la parrillita, que había abierto una crítica mía, no sé, de Wes Anderson, y tuve como especie de epifanía rara, problemática, tal vez peor, después, que dije: “Uy, pará”. Y tuve la visión de que le escribía a ese gordo... Siempre que escribo en el diario se me aparece ese gordo. Pobre chabón, no sé por qué, y me pasaba que en *Clarín* me obligaba... Era imposible determinar quién te leía, pero los editores te manejaban un poco la idea: no tan conceptual, imágenes, eso que él discute tanto de no contar las películas, a la gente le interesan los temas; entonces, siempre cuánto contás, cuánto no. Entonces en *Clarín* tenés un lector que por ahí no vio la película y necesita un par de anzuelos para que le tires. Ahora yo escribiendo por mi lado, ya me olvido. Me quedan vicios porque estuve veinte años haciendo lo mismo y es difícil... tirar todo por la basura...

C4: Sí, por ahí hay tipos de películas y está la línea editorial que más allá del texto crítico en sí, son tipos de películas que tienen una notoriedad, que es el caso de *Página 12*, son películas que no la tienen en otros medios y que cuadran en el determinado perfil del diario. Me pasó una vez que tuve que entrevistar a una escritora que se llama Virginie Despentes que es la que hizo *Baise moi...*

C3: (interrumpe) *Fuck me...*

C4: (sigue), sí esa, qué sé yo, el caso *Baise moi...* era muy chico cuando fue, no lo tenía registrado, estaba mirando *Los supercampeones* en ese momento, no tenía todavía eso. Y me puse a leer, obviamente, sobre la mujer y demás... y tenía todo un perfil que la chica era lesbiana, había sido ex prostituta, era feminista y era un perfil que, *Página 12*... digo tenía un peso para *Página 12* un personaje así que quizás para

C1: Pero eso no es crítica...

C4: Sí, no, pero digo, en base a eso hay películas que *a priori* tienen un espacio a nivel crítica y a nivel de tapas que decíamos, hay películas en el Gaumont que van a llevar cuatrocientas personas y son tapa en *Página 12* porque está buena la película... Yo creo que hay un condicionamiento, una relación directa entre crítica y medios...

C3: Y sí, pasa, uno... creo que no es una especie de monstruo de varias cabezas, pero cuando uno escribe para determinados medios, digo... en *El amante* uno tenía más espacio, este... le habla a un público que claramente es distinto, eminentemente cinéfilo, un tipo de lector, digamos, ideal, dicho lo cual tampoco puede andar... porque no es una especie de... no estás apretando el freno, bajando, subiendo, qué términos usás, qué conceptos usás

C4: Sí, si yo escribo en *Clarín* "esta película es muy buena" y yo como escribo en *Página 12*...

C4: Cuido la forma, creo que hay un condicionamiento...

MV: Les hago una pregunta también en relación con esto que están mencionando ahora: Como críticos ¿cambian por el hecho del soporte? Porque muchos escriben en sitios web, bloC5, digo, cuando es la diferencia a la hora de encarar como críticos...

C1: ¿Pero del espacio hablás vos?

MV: Espacio, los contenidos, ¿qué pasa con la realidad con el circuito de la crítica en el soporte virtual?

C3: Cuando vos sabés que podés escribir cuatro párrafos de x cantidad de caracteres es otra cosa. Podés escribir, escribir y escribir.

C1: Ni peor ni mejor.

C2: Son diferentes desafíos. Lo importante es que tenés que irritar al lector.

MV: ¿Ese es el desafío, irritar al lector?

C2: Provocar un poquito. Yo escribo para *Rolling Stones*, para la web una serie de tops de actrices, de los temas más estúpidos, que son graciosos y a la vez que hagan enojar. Porque genera tráfico, que es lo que quieren, y a la vez te podés divertir.

C6: Y otro tema crucial también de escribir para la Web es que no solo te van a leer en el país sino que te pueden leer en cualquier parte del mundo... Tu escritura tiene que ser universal...

C3: Pero la web... *Página 12* tiene web, *La nación* tiene web... ahí me parece que no jode. Digo, en el alcance que vos tengas...

C2: No, digo, *La nación* tiene la parte impresa que también está en la web y tiene la parte web-web. Lo mismo creo que yo escribo solo web para *Cinépata* y tenés 20 mil caracteres y es exactamente lo mismo.

C1: Lo loco es que en el exterior las categorías que existen acá no existen tan claramente. Por ejemplo a mí me pasaba que estaba en Cannes y me decían: "Ah, vos sos Lerer, de *Micropsia*" y para cualquier persona soy de *Clarín* y me llama la atención que cualquier persona diga: "Ah, ¿escribías en el diario?" Y me parece que fuera del país... claro, *Clarín* no es tan *Clarín* como es acá...

C2: Pero *Clarín* no es tan *Clarín* tampoco acá, ni *La nación*, ni *Página 12*.

C1: No, pero digo, si ponés en tráfico de web debe ser 1000 a 1.

C2: Pero el sitio de *La Nación* es gigantesco, porque se deriva a un montón de medios, y me parece que esa idea de qué ponemos en tapa y qué sé yo, muy romántico, digo... ¿cuánta gente está leyendo las críticas en *Clarín*? Sobre todo hoy en día, pensar qué va a hacer con eso. ¿Cuál es el lector que lee las críticas de *Clarín* hoy en día? Se imaginan... yo por eso cuando me pedían contar el argumento... yo igual en *La Nación* trato de bueno... hago chistes: "Acá copio el argumento".

C1: Pero pará, me gustaría discutir esa teoría sobre la mediación de contar...

C3: Yo soy pro argumento.

C1: No, pero no importa...

C5: Pero no es un tema que tiene que ver con el crítico.

C3: Vos escribís en *Página 12* que es un medio general, no un medio específico del cine. Y lo está leyendo alguien que cae en la técnica y tiene que saber de qué se trata.

C2: Pero una cosa es decir el tema de la película y otra cosa es contar el argumento.

C5: No, sí...

C6: Por lo menos un párrafo de qué trata la película...

C2: ¡No! Podés pero... ¿cómo saben qué quiere la gente?

C1: Es una discusión permanente con mi mujer que escribe sobre teatro y ella escribe y es más de tu línea, nos peleamos, y no pone absolutamente nada de lo que pasa. Y lo que pasa es que me la da a mí, que yo no leí la obra, y no

logro que esto me interese porque no sé de qué está hablando. Está bien, está perfectamente escrita, todo supersólido pero no sé si yo me voy a concentrar en esto porque necesito... aunque sea “un viejo que se muere el hijo”.

C2: Pero eso es un punto de partida, no contar el argumento en diez líneas.

C1: Yo sé que a veces uno se excede y tal vez, más que contar el argumento tiene que ver con la forma en que uno lo hace. Hay formas mucho más elegantes que es temáticamente cruzarlo de manera horizontal de manera que vayas a darlo sin darlo. Uno intenta y lo quiere hacer siempre...

C5: A mí me parece que hay que evitar contar el argumento. Yo trato, pero no lo logro a veces. Vos tratás de evitar lo que es argumento.

C6: Depende la película. *Relatos salvajes* no podías detallar demasiado la película porque caías en *spoilers*...

(Se superponen las voces)

C1: Lo que sí, tiene que ver con lo que preguntabas antes, cómo cada uno escribe en el medio y cómo cada uno se limita en un punto... *Clarín* o algunos medios, fortaleciendo la idea de contar argumentos para que el lector que casualmente pase por ahí se enganche... después la otra discusión es la crítica escrita para el que no la vio, y la crítica escrita para el que la vio. El diario en general tiende a pensar que como vos escribís para alguien que no vio la película...

C2: Pero esa discusión...

C3: Pero sale los jueves para eso, para...

C2: ¡No! Pero todos tienen web, ¿cómo pueden pensar en el papel nada más? ¿Quién mira la cartelera en papel nada más? No me jodan. Hay un montón de gente que le gustará contar el argumento y otra que no. Pero la idea de pensar que hoy en día está escrita para el que no vio la película...

C1: La gente puede leerla sin ver la película, después puede volver a leerla, pero tienen que estar contemplado... no que tiene que estar, sino que podría estar contemplado que la persona no la vio.

C2: Puede servir para el que ya la vio, pero que no joda tanto al que no la vio...-

C1: Por eso te digo.

C2: Pero la idea de pensar que el lector del diario no la vio, que la crítica del día...

C3: Una cosa que no podés hacer en diario es contar el final.

C1: Bueno, podés poner con "trágicos resultados".

C2: Bueno, en *El amante* siempre se hizo y si no, jodete.

C5: Tiene que ver con la peli.

C1: Un lugar que figura dentro de esta discusión son las redes sociales. Tanto Facebook como Twitter, cómo eso genera entrecruzamiento con las críticas, genera sus propias críticas, un nivel de acceso que tampoco está del todo hoy...

MV: Ahora, a todo esto que decís, hay una cosita que quiero preguntarles: ¿Hay algún escalafón en esto de ser críticos? ¿Hay rango?

C4: ¿En qué sentido?

C3: Hay algunos mejores que otros.

C1: Escalafón no sé. ¿Vos decís mejor los que escriben para revista, peor los que escriben para diario?

MV: No, no, cualquier tipo de taxonomía, de rango que ustedes puedan establecer.

C1: Pero en mí caso es totalmente personal. Tipos que me interesa leer más que otros.

C5: Es como un cine bueno, malo, como hay médicos, psicólogos.

C1: Pero lo que ella dice creo que es que está esa idea de que el que escribe para la revista de cine, el que escribe para la academia, tendría un estatus mayor en el universo del que tiene el diario en el que supuestamente cuenta toda la película y está bueno o está mal.

C2: El peor de todos es el radial.

C1: Bueno, ni hablar, ni hablemos de esa categoría. Es una categoría que sería interesante...

C2: Que tiene una influencia mucho mayor que todos nosotros juntos, abismal.

C3: Cuando empezamos en las privadas, nosotros tres, eran todas en microcine y no entraban más de veinte, veinticinco personas. Hoy las privadas son para ciento cincuenta personas porque las distribuidoras se dieron cuenta de que la influencia de los críticos en la radio, los comentaristas web es muy económica, no tanta como crítica de cine sino como divulgación.

C1: Sí, aparte que muchas veces me da la sensación que tengo hace muchos años -tal vez tenga que revisar- que los críticos en la radio tienden a tener más como... no asumirse como críticos y ser mucho más permeables a los beneplácitos de las distribuidoras.

C3: En la radio, sin ir al extremo de Wolf que era increíble... es como el tipo que va a recomendar películas y decir que están todas buenísimas; o la que es mala es malísima y no hay ningún tipo de reflexión. No pasa que le den tres o cuatro minutos para decir algo coherente.

C1: Por eso creo que lo de la valoración que vos decías... es distinto. Habría que pensar el tema de hacer crítica desde la voz.

C5: ¿Por qué no podés hacer la crítica igual en papel que en *on-line*? Poder podés. Pero el consumo *on-line* es más frenético y ansioso. No lee 9000 caracteres. Casos concretos: lee tres párrafos y abrió el Facebook, se aburrió y se fue.

C1: Pero de alguna manera vos contemplás eso.

C5: Pero la radio es eso. Las veces que me tocó ir a hacer radio, te están corriendo. Si vas a la tele, rápido, rápido, además venir de la noticia... Tenés la presión de hacer simpático y no hacer demasiadas pausas.

C1: Es un momento para ir al baño o chequear los mails.

C3: No es una voz de autoridad, en principio. La autoridad que puede llegar a tener su opinión es la misma que puede llegar a tener el conductor, el segundo conductor y el invitado.

C1: Seguramente que... los buenos críticos en la radio podrían salvarse, calculo. No escucho radio. Pero volviendo al tema original, los buenos críticos no dependen del soporte sino del análisis y la escritura y ahí está la... la... fuerza de cada uno.

MV: Ok, son casi las seis, prometí a rajatabla... ¿Quieren comentar algo que les haya quedado en la cabeza sobre lo que hablamos hoy? Sea la autoría, el lugar de la crítica como legitimadora, el problema de género, el cine argentino... Este es el momento.

C1: Vayamos en orden.

C6: A mí sobre el tema de recién, sobre la crítica en medios web, otro punto a tener en cuenta a la hora de escribir, como te pueden leer en cualquier parte del mundo tenés que tratar de que la escritura sea universal, no recurrir a argentinismos ni expresiones que pueden ser cerradas para los extranjeros. Pasa que uno inevitablemente lee en medios españoles cosas como “coñazo” cosas así que bueno, a veces, ya sabés qué es pero te hacen demasiado ruido.

C5: Me pasa con la voz que lo que parece que se pierde entre los medios web es la figura del editor, alguien que mantenga un mínimo orden en cuanto a lo que se escribe y sobre lo que no se escribe. Cuidar mínimamente la escritura, hay muchas páginas web... a ver: todaslascriticas.com.ar, todos entramos a determinados sitios...

(Hablan al mismo tiempo)

C1: Todos tenemos errores de ortografía, todos (superposición de voces, inaudible). Yo también a veces leo cosas que digo: “Uy boludo, escribí mal esto”.

C4: Digo, una segunda mirada sobre algo... hay una mirada que se pierde y eso a la larga va en detrimento...

C1: Eso es lo que decía Paul (inaudible) que los críticos de web no son críticos porque no tienen... Una discusión complicada.

C5: Hey, C4, qué viejo estás...

C4: Digo, si alguien escribe muy bien y es conceptualmente muy rico lo que escribe, no cambia que ponga o no una tilde. No cambia la esencia... Pero está bueno ese cuidado extra...

C2: ¿Cómo podés evitar Hoy cine?

C4: Me refiero a la edición periodística...

C1: No hablemos de "esto no lo va a entender tal". Esas son cosas que yo hacía cuando escribía crítica.

(Hablan todos al mismo tiempo)

C3: Un corrector, en las páginas web que eso no existe esa figura...

C6: Nosotros tenemos.

C3: Bueno, no tu caso. Pero hay textos que están mal escritos. Más allá de que...

C2: Hay gente que quiere ir a las privadas y hace un blog, pero pensar un editor para eso... Yo lo haría pero es parte del fenómeno de la web y parte del fenómeno actual de la crítica de cine, no tener un texto organizador, con lo cual esa figura del editor...

C3: Hay gente que quiere poner retórica y pone dialéctica.

C2: Hoy en día no hay un organizador del cine en los estrenos. Los tanques extranjeros y argentinos, después tenés un cine que se baja la gente... un quilombo total.

C1: Mi semana cinematográfica es totalmente distinta a la tuya, a la tuya, lo que yo veo en estos diez días es distinto...

C2: Por eso, por eso. Hace quince años, veinte años, ni en pedo era así.

C1: Yo lo que me quedé con... no que me quedé con ganas de hablar, pero que me parece que hablamos poco es el crítico con reconocimiento autoral, es hasta qué punto el tema de los festivales también funciona, y la idea del crítico transformado en programador y la desaparición del crítico o la combinación del crítico/programador y que la programación es hacer crítica desde otro lugar y cómo eso legitima un sistema... Choca con un montón de cosas... No lo voy a plantear acá...

MV: Podés plantearlo sin problemas.

C3: No pero estaba hablando yo.

MV: Si alguno quiere para cerrar esto comentarlo, fantástico.

C2: Es interesante.

C1: La derivación del crítico como programador, por motivos económicos, por un lado, por otro porque las películas que le interesaban para hacer crítica dejaron de estrenarse, le produce más placer ver las películas que pueden ir o van a festivales. Todo lo que esto va produciendo... Y esto en relación a lo que

decías vos a qué es el cine argentino, y alguno te dice: “Esta es una gran película argentina”, y vos decís: “Ah, no, yo quiero esta”. Todo lo que circula a partir de eso que es amplísimo y complejo.

C3: Todo crítico que haya sido programador y/o haya escrito catálogo para festival, no hay mayor cambio en la escritura que del texto crítico al texto para festival...

C5: No te gustó, tragátela. Vendé lo bueno que tiene.

C2: ¿Cómo firma?

C4: ¿El catálogo del festival, vos escribís en contra? No.

C2: No, pero escribo. Eso, trasladado a la relación con las películas y los directores..., es una zona conflictiva muchas veces. El crítico deja de ser crítico para ser... el que fomenta... Igual no hay mejor persona como programador que un crítico... Por otro lado, creo que el programador es un crítico.

C3: Para mí es un paso lógico porque vos como crítico tenés que compartir, no podés bancártela vos solo el disfrute. Difundir es algo que es grosso.

C1: Yo creo que el crítico siempre puede ser programador, no así los que ponen la guita para los festivales. Que los programadores sean sus mujeres, o ellos mismos, y vengan todos los *sponsors* y digan “ellos sí o ellos no”. Y los programadores que digan “no puedo creer que hayan programado esta película” porque no aceptás cosas, obviamente. Entonces... es inclasificable. Es la misma idea de creer que los diarios se venderían mucho mejor si los críticos no escribieran críticas sino que las escriba cualquiera, el que pasa por ahí, el que limpia... no debería haber dicho así, pero bueno. Que las escriba otra persona. Es la cosa multidisciplinaria de que cualquiera pueda escribir sobre cualquier cosa. Perfecto, yo te puedo escribir cualquier cosa...

(Se superponen las voces)

C1: Pero esta es una discusión que en *Clarín* son esas personas que van mejorando y aprendiendo pero que empezaron porque, “che, hace falta alguien que escriba crítica” y lo aprendieron. Y no es problema de ellos, es gente que tuvo que ponerse a aprender cine porque le dijeron, no la estoy acusando de nada. Los diarios argentinos en la época pre a la aparición de la crítica *Cinema*.

C2: Estaban *Primera plana, Tiempo de cine...*

C3: Una cosa mínima, me es conflictivo el crítico a presente. A veces siendo programador, hay mucho todavía para descubrir. Yo no quiero ser conservador pero estoy viendo mucho más cine de décadas anteriores que de la actual, pero eso está bueno y los medios más masivos no lo habilitan. Hay mucho...

C1: Los aniversarios... Los cincuenta años.

C3: Tal cual. La muerte es un motivo para reconocer...

MV: Señores, muchísimas gracias. No saben cómo me han ayudado. Antes de irse se tienen que poner para la foto... Por donde quieran.

Grupo de discusión n.º 3 con directoras cinematográficas

A todos los participantes se les explica qué es un grupo de discusión y cómo el trabajo a realizar se encuadra dentro de mi tesis doctoral.

La reunión se realiza el día martes 09 de septiembre de 2014 a las 11:00 h y finaliza a las 13:00 h, en la sede del Rectorado de la UNA (Universidad Nacional de las Artes), ciudad de Buenos Aires.

MV: Moderadora

DM: Directora cinematográfica (1 a 4)

DM1: Eso, me olvidé de preguntar si llega a llamar el número de United si puedo avisar...

MV: No, no, todos apagamos los celulares pero esta es la reunión de las excepciones.

DM2: Aceptamos que lo puedas hacer...

DM3: Es la única historia.

MV: Está bien, bueno, muchas gracias por estar acá por el pancho y la coca -todos lo sabemos- pero bueno, a mí me están ayudando no saben cómo. Les voy a hacer una pregunta que supongo todos tendrán una respuesta para esto. La primera es: ¿Por qué hacen películas?

DM1: A mí, básicamente porque me gustaba ver películas cuando era chica. Pero sobre todo a esta altura del partido es más de mi infancia y juventud que de ahora. Ahora hasta a veces se me complica ver películas. Porque es como volver a ver cosas y... tengo que... es como que tiene que haber pasado ya un tiempo de haber filmado una película, como que me satura un poco más. Pero yo básicamente porque me gustaba ver películas.

MV: Anímense a hablar. Hice una pregunta difícil parece.

DM1: No, yo este... eh, sí tengo la teoría que... que... que porque no tengo otro talento. Eh, realmente lo digo, en el sentido de que ... lo digo... de que sí eran muy cinéfilos en casa. Mi papá era socialero de súper 8 y nos filmaba todo el tiempo y se veía, se hacía, de alguna manera, bueno, se filmaba en casa un

poco con sus cortos. Hay algo que tiene que ver con la familia pero... Eh, intenté cantar, ser actriz... intenté también... pero había algo de la dirección que se imponía cuando hacía teatro y por eso sí digo que el cine llega desde un lugar que ocupa el lugar de la mirada, ¿no?, del como uno quisiera ver las cosas, como uno quisiera ver la realidad, como uno quisiera manejar esa realidad y de no tener cierta capacidad para ser actor de esa... de... de ese momento, de ese instante.

MV: ¿DM4 por qué hacés películas?

DM4: En mi casa el vínculo con el cine fue bastante diferente del de ellas, porque vengo de una familia del interior, humilde, y el cine era como un terreno que en un principio no formaba parte ni siquiera de mis expectativas vocacionales porque lo consideraba algo inaccesible para mí desde ese lugar. Y fui llegando a la realización desde diferentes lugares, digamos, de artes: desde la realización de documentales y... y es interesante lo de los talentos porque siempre tuve mucha dificultad para definirme profesionalmente desde pequeña y todo eso, y creo que el cine es lo que me produce más placer y más sufrimiento. Combinadas las dos cosas juntas creo que nada me produce esa mezcla fulminante como esto, entonces, como en el fondo creo que a todos nos gusta gozar y sufrir al mismo tiempo caigo un poco por ese lado. Hablando un poco más desde lo... no sé, desde lo artístico y lo que uno busca a través de las películas creo que... la posibilidad de tener la mirada propia sobre determinadas cosas y hacer determinado corte es algo que me sigue produciendo... me sigue pareciendo muy mágico y a su vez un lenguaje maravilloso. En mi caso, bueno, desde el documental pero, justamente, creo que las capacidades narrativas son tan amplias que es un terreno que todo el tiempo estás explorando y eso me fascina mucho.

DM2: Yo creo que soy una mezcla de todo. En principio vengo de una familia muy ligada a la imagen, para fotógrafa, desde chiquita lo primero que me regalaron fue una cámara de fotos, siempre estuve...como medio... empujada hacia esa línea y, luego, a mí me gustan las historias. Hablando de los talentos: yo querría escribir. Si pudiera elegir lo que quisiera hacer quizás no haría películas, escribiría como si pudiera vivir de eso a lo mejor. Después

apareció un talento ahí que pude explotar. Pero sobre todo lo que quiero escuchar es que me cuenten historias, que me las cuenten bien, y me gusta tener la opción de contarlas. Después en relación a los documentales o una parte de los documentales que hice estamos vinculados con cuestiones de orden social que a mí me interesa... me gusta, justamente, no sé si tener una "mirada propia" sino compartir mi mirada con los demás y en esa línea he trabajado en los documentales de participación comunitaria con los aborígenes y qué sé yo. Me gusta esa idea de una realización en equipo, de hecho, el largometraje que quiero dirigir se lo quise encajar a Anahí pero me sacó carpiendo. Le propuse que lo dirigiéramos pero no hubo negociación posible pero, bueno, si pudiera lo haría siempre. Me gusta dirigir con otro: he dirigido con Mariela Yeregui, he trabajado casi siempre en compañía. Porque quizás no estoy tan convencida de "mi mirada" entonces me gusta compartirla: con los indios, con amigos, con otros directores... tengo un poco de dudas sobre eso, sobre todo es que uno pueda contar alguna partecita de la historia, de alguna historia.

MV: Con dudas o no sobre la mirada que tienen sobre el cine: ¿Podrían definir qué tipo de cine hacen ustedes?

(risas)

DM2: Yo podría definir qué tipo de cine hacen ellas...

DM1: Pero va variando...

MV: También me sirve qué tipo de cine hacen ellas. Está muy bien.

DM1: Es más rico.

MV: Discutan ustedes qué tipo de cine hacen ustedes. Cómo las ven los demás y qué tipo de cine hacen. Fantástico.

DM3: Este, bueno, yo como que tengo... me gustaría hacer muchas veces un tipo de cine que no puedo hacer por una cuestión económica. O sea: me encantaría ser la tercera hermana de los hermanos Coen pero, bueno, lo traté un poco con mi primera película que era una comedia negra y también, así arañando, con la segunda. Y después, digamos, un amigo que terminó escribiendo conmigo un día me hizo una pregunta que me dijo: "Pero vos que ves todo tipo de películas ¿No te da ganas de contar algo más desde lo

dramático?” Y bueno fue como un desafío... está bien: puedo dejar el humor e irme hacia lo más dramático que, de hecho, los Coen hoy lo hacen porque hacen una dramática y una de comedia en cada... lo tienen sistematizado. Y después, bueno, me volqué hacia un cine que..., qué sé yo, hoy en día lo llamarían *cine de autor* para diferenciarlo de un cine que, no sé, dicen otros *cine industrial*, no sé, pero bueno, tiendo a ser medio Robin Hood en el sentido que me gusta tener personajes que estén así como medio separados de la sociedad o tengan -estén- como marginados de alguna manera por alguna razón u otra... en ese sentido me reconozco como más cerca de los hermanos Dardenne, un cine de ese tipo ¿no? Pero no me... Pero volvería contentísima a la comedia sin dudarlo, pero sin dudarlo. Ahora estoy por hacer un documental, por primera vez un documental largometraje. Y bueno tengo muchas ganas y creo que tiene bastante humor y bueno... pero... sí: cine de autor.

DM1: Eh... Yo creo que estoy... que fui cambiando, que no es lo mismo mi primera película que esta... que estoy... y que tal vez volverá a cambiar y ahí algo del inti... que hay algo intimista, que me interesa mucho la realidad que... a ver: que me interesa mucho esconder la construcción cinematográfica. Me interesa mucho el trabajo con los actores. Eh... sí creo que estoy muy preocupada por las cuestiones de género en todas mis películas de alguna manera y como la pregunta va, de alguna manera, por ese lugar (sobre los roles femeninos y masculinos) en ese sentido creo que tengo una mirada, una mirada femenina, en el lugar de ver el cine. Sí estoy interesada por un cine que habla de las relaciones familiares. Mmm... sobre... sí hay un lugar social que se juega en mis películas. Sí siento que de alguna manera estoy pintando mi aldea y el círculo social en el que me muevo, en que me encuentro, esas relaciones, las relaciones de poder que se dan y también me parece que sucedía lo mismo en mi primera película *En un año sin amor*. Ahí no estaba tan preocupada por esconder cierta construcción y no estar tan cercana al realismo pero sí estaba con la inquietud del punto de vista del personaje, son películas de personaje, y sobre la subjetividad del personaje, ¿no? Tengo mucha necesidad de la identificación: que el espectador se ponga en los zapatos del personaje. Sean uno o dos, que sea el punto de vista del personaje, de que se

identifique, que le pase algo con... que se pueda correr del lugar, ¿no? Sí, el conmovedor... mover al otro me llama... más que la historia, me interesan los personajes que las historias.

DM4: En mi caso, haciendo así como un repaso creo que en principio siempre... un poco el disparador de mis películas siempre fueron... tener en cuenta historias "más pequeñas". No abordar el género documental desde el tema sino por ahí más desde las historias y el modo de enfrentarlas. Siempre creo que... como que en el fondo sea cual haya sido el personaje principal de mis películas, la intención siempre fue como intentar llegar al alma de ese personaje, tratar de ir sacando como toda la corteza y tratar de llegar a darle el tiempo suficiente que es como mucho menos tangible, digamos, y que no se da a veces en el discurso sino a través de la gestualidad, del tiempo, de la intimidad, de todas esas cosas y eso para mí siempre es como una preocupación muy grande. Y la historia por ahí siempre hay... hay grandes historias pero no siempre es lo más importante. No siempre es lo que termina, digamos, generando a través del relato. Pero... eso: tratando de escaparle a los temas grandilocuentes y entrarle así como por la tangente a las cosas, ¿no? Creo que un poco -pienso- que eso es lo que lo definiría.

MV: En función de lo que acaban de decir, teniendo en cuenta que están intentando definirse, por lo que surgió acá: ¿Cómo se definen entre ustedes? ¿Cómo ven ustedes el cine de la otra?

DM3: ¡Aparte falta Ragone!

MV: ¡Contestale! Mátense, discutan entre ustedes.

DM2: No, bueno, para mí mi tema único, lo único que me interesa, lo único que me interesa contar, es la memoria, de distintas maneras. Entonces lo que me sucede es que me aparece el dispositivo a la vista, porque es como el mecanismo más práctico que encuentro para hablar de la memoria, el documental... Todo el rato, a diferencia del cine de Anahí que iba a decir que era un cine "rojo" en el sentido de "crudo", ¿no? Yo adoro las películas de Anahí y soy incapaz de filmarlas justamente porque sería incapaz de no dejar a la vista el dispositivo. En un asunto en el que estoy atrapada: no sé cómo hacerlo de otra manera. Siempre estoy presente de alguna manera dejándome

ver y dejando ver, cuando puedo, de qué manera estoy haciendo ese manejo, esa construcción, en un sentido también porque el documental tiene esos peligros, digamos, que es cuando alguien anuncia y no se sabe muy bien cuál es la realidad de la que se está hablando, de dónde se está diciendo, cuál es ese recorte. Yo no puedo hacerlo de otra manera: cada vez que intenté hacer un documental más clásico fallé, son horribles. Bueno, hice durante mucho tiempo documental televisivo, para la tele hay un formato, un esquema, y aprendí mucho pero ese aprendizaje me hizo ver que “mi tema” era la memoria y el dispositivo cinematográfico es espectacular para eso y dejarlo ver es como superpráctico para eso. En cuanto a la cinematografía de las otras... bueno, para mí Anahí es eso: siempre que veo sus películas es “crudo” pero “crudo” en el sentido de los “crudevagos” y es así: te la tragás o no te la tragás.

DM1: No, bueno, pero es una forma que uno encuentra. Son for... digo, creo que ninguna empezó sabiendo cuál era la propia mirada, en ese sentido...

DM2: Las pelis de María Victoria, bueno, me han divertido mucho y encuentro ahí también una cosa sobre lo social...

DM3: Es muy fuerte lo social...

DM2: Muy elegantemente porque está siempre pero no es grandilocuente, digamos, no es “el tema” pero de alguna manera siempre está.

DM1: Sí, sí, lo social siempre está.

DM2: Y... ya que completo la vuelta las pelis de Franca que he visto también tienen un poco lo que define como la entrada por la tangente. Una cosa “prudente” si querés o tímida si querés aunque no es exactamente la palabra, de acercarse como con pasitos suaves a las cuestiones. Es complejo el documental también porque a veces te mete en querer hacer discursos sobre la realidad que pueden ser muy tramposos y me parece que tu manera de escapar es por esa...

DM4: Yo entré... el documental se supone que está contando una verdad, que está imponiendo una verdad, entonces mostrar el dispositivo es casi una manera de ser sincero.

DM2: Y sí.

DM4: A mí me pasa al contrario: mi manera de ser sincero es ocultar el dispositivo.

DM3: Lo que pasa es que en las películas que yo vi, bueno... vi bastantes, todas no pero muchísimas. Cada vez es más un trabajo de observación, un trabajo de observación en donde en hasta... en un momento dado vos te olvidás de... yo no sé, es como que la cámara ya formara parte de la realidad de esa persona. O sea: en la película *Al fin del mundo* es tal el nivel de intimidad de los personajes, qué es lo que están diciendo, cómo están moviéndose que ya pienso que esa gente la cámara no la vio más. No la vio más porque si no, no hubiera podido hacer todo lo que hace. Me parece que es todo un trabajo previo, un trabajo de instalación, un trabajo de cotidianidad con esa gente, en donde realmente consigue, digamos, que para esa gente la cámara sea uno más... y para ella misma. Si ponés la cámara y te vas, bueno. De mucha paciencia, de mucha observación... me parece que vos tenés DM4... te vas haciendo muy amiga de la gente... ¡Bah! "Amiga": te vas haciendo alguien cotidiano en la vida de esa gente, ¿no? O sea: para la última película, *Al fin del mundo*, que vos digas que fuiste a pasar dos inviernos a ver cómo...

DM4: Del 2009 al 2012.

DM3: Claro, a ver cómo es y cómo se mueven y cómo están y cómo... ya, claro, cuando filmaste la película ya no te daba bola nadie. (risas) Nadie se acordaba de vos.

DM2: Una nueva Prelorán tenemos...

DM3: Las películas de Anahí, esta última confieso que no la vi pero me dieron medio sopapo a mí siempre... qué sé yo, no sé... (risas)

DM1: Sopapo.

DM3: No podés estar ahí sentada en el cine pensando en el celular... O sea, no,... o te metés o te metés.

DM1: Sí o te quedás afuera. Afuera, afuera. Afuera.

DM3: Puede ser. Por el código del tipo de película puede que también haya gente que se quede afuera. Entrás... entro, entré por lo menos a sus películas y medio que me sopapeaban. En las películas de acá Vanessa, no las vi todas,

vi muy poquito. Me parece que ella la encara, debe ser una de las pocas productoras que se pone la película muy al hombro, está con la película desde que empieza hasta que termina y no creo que a ella le pase desapercibido ni la parte técnica, ni el arte de la película, ni el casting, quién está haciendo la luz... ni hablar quién dirige. Es como se tendría que hacer y se lo hace en otras partes del mundo donde el productor está con esa película.

DM1: ¿Y vos no sentís un cuerpo de obra tus películas de producción?

DM2: Mirá que curioso que estemos hablando de esto ahora porque ayer tuve un debate sobre *Relatos salvajes*, bueno, debates diversos, y estaba hablando con una persona que me decía -casi una misma pregunta- “¿Hay como mensajes en las películas que vos querés producir?” Y la verdad es que sí, de ninguna manera produciría, jamás, nunca, con seguridad no y otras no me metería en el esfuerzo, algunas con seguridad no pero por razones éticas porque me parece que el mundo de las imágenes es un mundo que afecta mucho: ponés imágenes en la pantalla y te provocan, lo que dice María Victoria: siempre termino de ver tus películas y te puteo un rato y después las adoro... yo las termino de ver y termino indignada porque me hace sufrir de una manera tremenda. Y después pasan días y días y días y eso vuelve a mi cabeza de otra manera, entonces es muy poderoso lo que uno pone en pantalla. En el documental, porque uno tiene el pacto de la verdad que es un pacto tremendo que hace con el espectador. En la ficción porque te despierta un montón de cuestiones. Entonces sí creo que es un corpus pero, sí, son películas con historias morales un poco.

DM1: Sí, porque sí se ve la historia moral en las películas que has producido. La cuestión social...

DM2: Me encuentro con que esas son las cosas que me atrapan. Siempre. Podría pensar en la «semiautoría» desde la producción.

MV: ¿Se reconocen en un cine -por lo que han dicho acá- femenino o feminista? Como acá surgió el tema de entrar por la tangente, la mirada...

DM2: Yo decidí entrar al cine después que vi *Las hermanas alemanas*, Margarethe von Trotta, las vi y dije “Bueno, ok: yo quisiera hacer esa película”. Después supe que no era posible para mí hacerla. Tenía 16 años. Salí del cine,

volví a entrar y la volví a ver, casi me muero, tiene la escena más hermosa que yo vi en mi vida, así sí yo seguro que sí desde todo lugar me reconozco tratando de hacer un cine...

(Suenan celulares)

DM4: Ahora sí es la valija.

DM2: Andá a buscarla.

MV: No, no, por favor. Escucho a los demás.

DM3: Sí, hay un lado desde lo femenino que yo lo pongo ya sea comedia, drama... me cuesta un poco decir "Yo estoy, pertenezco a un movimiento feminista entonces yo hago las películas..." porque la verdad que no, no fue por eso ni sigue siendo por eso.

DM1: No es una militancia.

DM3: No es una militancia. Pero siempre mis películas... bueno, hay una especial mirada... tanto los personajes femeninos como masculinos están atravesados por esa mirada digamos. Y me da la impresión que por lo menos... hay una película que donde sentí que más se atravesaban, que justamente no es *La cámara oscura*, que es *El cielito*.

DM2: Sí, totalmente de acuerdo.

DM3: Por lo femenino. Bueno, de todo un poco, ¿no? Pero sí, aunque reconozco que hay películas que me han hecho conmover enormemente están hechas por hombres hablando de mujeres: *Gritos y susurros*, de Bergman. Wow. Qué sé yo, veo *Alice* de Woody Allen y digo: "Bueno, es increíble como se pudo meter en la cabeza de esa mujer". Pero sí, algo de eso hay.

DM2: Yo estaba pensando que en mi caso lo que podría definir como de una cierta "militancia" es mi deseo de dejar siempre a la vista la construcción, es decir, no es mío... o construir entre varios o "codirigido" o reeditado a partir de las devoluciones de los propios miembros de la comunidad, es decir, parece que ahí hay algo de una idea que nunca la pensé demasiado pero que tiene que ver casi con una idea de militancia feminista y social. Las cosas no son mías: están como más a disposición. Yo disfruto mucho de eso. No necesito apropiarme de ninguna cosa, me gusta que este un poco libre, me da más tranquilidad y creo que eso es parte de un camino... de una cierta militancia de

género y política, qué sé yo. Qué sé yo, hice una película sobre mi padre -y más personal que eso es difícil- igual salí a la calle a preguntarle a la gente si conocía a un tal Ragone, a cualquier persona, direccioné muy poco lo que hacía: salí a ver qué es lo que hacía y todo eso está ahí tirado y puesto en la película para que cada uno saque sus conclusiones. Mi camino de militancia va un poco por ahí, tanto por mostrar el sistema y el mecanismo como por compartir la autoría de la manera en que sea.

MV: ¿DM4 vos?

DM4: Yo me había quedado más enganchada en la pregunta anterior... sí, yo creo que hay una mirada inevitablemente femenina... sería imposible sino, digamos, estaría acá Ana Katz en el sentido de que bueno, hay hasta cuestiones que tienen que ver con... la facilidad para tener familias y dedicarse al cine, un montón de otras cuestiones de las cuales creo que ya se ha hablado muchísimo pero, en definitiva, privilegiar el cine por encima del resto de la vida ya no es más una decisión y una marca muy fuerte como mujeres al querer hacer cine. Conozco a Vane desde hace muchísimos años desde que éramos chicas, adolescentes, bueno... jóvenes (risas), pero primeras jóvenes, y me había fascinado... nunca había visto en nadie, digamos, esa especie de pasión por lo que ella intuía que iba a ser su vida profesional... nunca vi a nadie con esa desesperación y esa sed de, a veces, no tomarse los fines de semana y dedicar, digamos, sus horas de sueño y lo que fuera para ir en pos de lo que fuera su objetivo en ese momento para ella. Era lo más importante de todo para ella. Y creo que esas marcas inevitablemente, digamos, definen después una cinematografía y definen también la entrega que tiene uno por lo que hace, ¿no? Y bueno, justo en esta mesa... Películas como las de Anahí me han marcado, son películas que necesito volver a ver, que he vuelto a ver, que necesito como respiración para volver a abordarlas cada tanto. Inclusive *Un año sin amor* cada tanto la vuelvo a ver porque es así como muy marcatoria. Y en relación al cine de María Victoria, bueno, creo que ahí también las marcas son como muy evidentes: a mí en *El cielito* fue una película que me fascinó, me dio vuelta la cabeza, yo dije: "¿Cómo puede alguien entrar a ese universo sin pertenecer a él?" y creo que eso solamente el cine lo permite. No sé, me

parece que esa búsqueda de la maternidad en un hombre porque, en definitiva, es un poco eso lo que pasa en esa peli, estaba plasmado en un modo que... no sé, no lo vi nunca en otra película. Y creo que tiene como una, no sé, digamos, sellos, huellas muy personales. Indudablemente de todas sus películas es la que más me gustó, más allá que me encanta *La cámara oscura* y toda esa búsqueda, quizás también porque es la más despojada... Bueno, eso, me había quedado en esa.

DM3: A mí me gusta mucho lo que dice Vanessa de poder como dar lugar al equipo o dar lugar, en primer lugar, al equipo que está con uno porque... y escuchar, ¿no? Yo creo que eso es bastante... no quiero decir que eso sea una característica femenina porque hay hombres que les encanta trabajar en equipo pero yo eso lo amo, digamos, tratar de... porque aparte la dirección es un trabajo bastante solitario porque hay meses, y hasta por ahí, años donde, por ahí, uno esta con un proyecto...

DM1: Mirándose el ombligo.

DM3: Entonces no sabe qué hacer... y de repente volver a estar con un equipo de gente y con gente que te gusta y volver a estar con gente que podés elegir, no siempre se da pero... bastantes mujeres, yo creo que si hacés una estadística en el mundo, repiten equipo, repiten amistades, repiten... yo escuché decir a una directora hace poco: "Yo hago películas para volver a estar con mis amigos". Me parece que esa es una característica bastante... o dejar lugar, ¿no? A la opinión de los otros... yo, súper, me encanta que hablen los otros, que me comenten y que digan y qué pasa y... bueno, qué sé yo, no sé, es algo que lo rescato mucho sobre todo porque es... yo pienso que realmente es solitario el director cuando no está filmando y es muy poco lo que está filmando comparativamente con lo que está... son obras, son días.

DM1: Y comparativamente hasta con los equipos técnicos.

DM4: Tal cual.

DM1: Porque hasta que te volvés a ver ellos hicieron 20 películas.

DM4: Exacto.

DM3: Yo hay un momento de mi vida donde digo: "Si a mí me gustaba la parte de arte... ¿por qué no seguí la parte de arte?"

DM4: ¡Te hubiera permitido trabajar más seguido!

DM3: Soy amiga, muy amiga de mi escenógrafa que trabajó conmigo muchas veces y siempre se lo digo. Me parece que hay algo como de querer compartir y de oír y no poner el orgullo como una cosa de “Yo vengo acá y sé todo, yo los voy a mandar a ustedes y ustedes me van a hacer caso y no me interesa lo que diga este...” No digo que los hombres dirijan así porque no es verdad. Yo lo veo como una característica bastante... sobre todo en las directoras que veo acá en Argentina, que son unas cuantas, lo veo como una característica bastante frecuente esto de querer compartir, oír y no sentirse mal porque el otro le tire un consejo.

DM1: Estamos hablando de...

DM2: La mirada.

DM1: ¿Cuál es la característica de esa mirada femenina?

MV: O si en todo caso, porque una cosa es un cine de militancia feminista y otra cosa es, como acá somos todas mujeres, si podemos hablar que se reconocen en un cine con una mirada femenina. O en qué lado...

DM1: Ah, está bien.

MV: Si es más por el lado de la militancia, en un punto más allá de lo otro de hablar del dispositivo, entonces esa era una manera más como para debatir...

DM1: Bueno, yo tengo una... para mí *Por tu culpa* es una película militante.

DM2: Hecha y derecha.

DM1: Sí, es una película militante. Eh... me molesta el feminismo por el feminismo, digamos, a ultranza, digamos... y son mayoría hombres que mujeres las... de hecho me fue muy gracioso como llamando a un montajista hombre para hacer montaje de *Por tu culpa*, leyendo el guión me dijo: “¡Pero esto va a ser una película machista!” Cómo se podía leer, digamos, desde un lugar o de otro, digamos, el lugar de víctima o victimario... y juega a eso o juega con eso la película. Bueno, pero como decía sí estoy preocupada por cuestiones de género o cuestiones de rol y por mirada femenina o masculina, con lo cual... femenina, masculina, bueno, gay... por lo cual ahora empecé a trabajar con Javi Van De Couter en un proyecto para tele que son de travestis

así que me interesan mucho las cuestiones de género así que sí puedo decir que hago un cine de género.

MV: Acá ustedes hablaron... lo pongo sobre la mesa para que ustedes lo charlen y compartan: marcas, huellas... ¿Se reconocen como autoras? ¿Qué es el cine de autor hoy para ustedes? ¿Son autoras?

DM3: Para mí, digamos, cualquier director que hace una película es autor.

DM4: Sí...

DM3: Básicamente. No entiendo cómo puede hacer una película sin ser autor. O sea, a menos que se guíen por un manual de procedimientos pero es autor.

DM4: Para mí el cine es escritura, sí, es absolutamente... no tengo... cero conflicto en reconocer, o sea, una cuestión autoral, sino las cosas más flan-flan que podría haber hecho cualquiera no me interesan.

DM1: A mí me parece que hasta en el género siempre hay una cosmovisión, digamos, que el cine involucre tener una mirada sobre el universo, porque ni siquiera podemos decir sobre la realidad. Cualquier cosa que estés hablando hay una cosmovisión, digamos, entonces hay una autoría. El otro día discutía eso al respecto... dicen: "No, bueno... somos dos directores" decían dos españoles "operaprimistas" que habían hecho una película de terror y me decían que, bueno, como no estaban tan preocupados por las cuestiones autorales y no necesitaban transmitir ninguna mirada... le digo: "Mmm, es imposible no transmitir una mirada, una cosmovisión". Para mí por más que te escondas en todo el género que sea, por más que estés repitiendo cualquier fórmula, siempre hay una mirada, siempre hay una autoría para mí.

DM4: A mí me pasó hace poco de una coautoría y llegué a la conclusión de que mejor no... Que mejor no, viste, porque uno llega a un punto porque en esto... no negocio y bueno, porque son dos miradas distintas y es muy difícil conjugar eso aún entre las cosas más sencillas. Decís: pero es más bien observacional. ¡Andá a cagar! Hay una mirada ahí re precisa sobre lo que querés filmar, no es la realidad. Filmé Tolhuin durante tres años y la gente me dice: "Pero esto no es Tolhuin". Pero es un recorte tan preciso que no hay nada ahí que esté ahí de casualidad. Entonces creo que sí, que inclusive...

DM3: Como es sutil, digamos, el guión, vos podés trabajar... Yo he trabajado con guionistas que al ver después la película es otra historia. Seguramente ese mismo guión contado por otros directores va a tener otra forma, no sé, sí el director es autor de cine.

MV: En esta idea, ¿no?, que están ustedes hablando de cosmovisión si es un rasgo que le define como ustedes están diciendo acá...

DM4: Totalmente. Por definir lo imposible.

MV: ¿Entraría en colisión, no sé cómo lo ven, con las definiciones canónicas? Porque hay como un desiderátum en lo que es el cine de autor, ¿no? No sé, ¿Cómo lo ven? Porque todos dicen: "Bueno, tengo que aprender en la escuela de cine..."

DM2: Sí, se ha ido resignificando un poco también me parece.

DM3: A veces es más un tema... yo dije "de autor" porque cuando me preguntaste, este, bueno, yo también había puesto como de producción, como de que bueno, que hay cines que son de género, si es de policial, entonces... hecho con determinados actores, con determinado presupuesto, entonces se estrena con determina distribución... entonces pareciera que el cine de autor el director elije más cosas o decide más cosas... pero el tipo este que hizo la película monstruosa con 500 millones de dólares, qué sé yo... realmente, Avatar, re de autor es esa película. La vio todo el mundo, qué sé yo, y es re de autor.

DM1: O Bigelow si querés, ya que estamos con eso, hace un cine de autor. Me parece que a veces se confunde la autoría con la radicalidad y las concesiones que uno hace "para que..." y no con lo industrial o no industrial que es el proceso. Ahí hay una confusión importante.

DM2: Yo creo que siempre hay un autor detrás sea que siga unas ciertas normas de género o sea eso que dijo de un discurso más radical, no sé, excepto que siguieras un manual estricto de qué hacer. A lo mejor la tele tiene un poco esa condición más mecánica por su dinámica, no todas las cosas tampoco. Es un complejo tan largo y tan complejo que lleva tanto tiempo que ¿cómo no va a haber un autor de esto? Yo no lo consigo que estoy de los dos lados del mostrador, como productor jamás se me ocurriría... el director hace lo

que se le cante: siempre pide y su función es siempre pedir qué quiere y cómo lo quiere cuando quiere y definirlo. Qué sé yo. Casi te diría que la única gran diferencia que se me ocurre es una discusión sobre el corte final, no la tuve.

DM3: Sí, eso estaba pensando yo.

DM2: Sí, es casi la única cosa que te diría que podría haber una gran diferencia pero no en nuestro país.

DM3: Ahí pueden perderlo.

DM2: Esas son las cuestiones norteamericanas con el corte del director y qué sé yo. Pero en Argentina eso no se... tenemos una tradición aquí de autores enorme, incluso desde la época del cine de estudio o industrial y siempre el corte, que yo sepa, es innegociable, no existe para nadie no tener su corte. Me acuerdo perfecta... fue genial cuando hicimos Todos tenemos un plan, la ópera prima de Ana Piterbarg, ella va y se consigue a Viggo Mortensen para su ópera prima. Y sí lo consigue ella a Viggo Mortensen; vamos a Fox Internacional a que nos dé un montón de plata para hacer la película, pero un montón, con un guión complejo, oscuro, en fin. La Fox nos dice: "Bueno, muy bien, vamos a tomar este riesgo" -un verdadero riesgo- "pero el corte final es nuestro" y yo, una carcajada: "Olvídenlo, esto no existe, olvídense". Y fue un "no" rotundo porque Viggo fue y dijo "¿Ustedes quieren que yo haga una película con ustedes? Ok, pero el corte es de la directora". Y fue así. La Fox firmó un contrato que se va a arrepentir... bueno, digamos que nunca más va a firmar un contrato así porque no existe esa idea para... en mi cabeza como productora o directora no existe esa idea. Me parece que ahí radica una cosa muy específica.

DM3: Sí, pero hay directores que han sido genios como Orson Welles que sin embargo para filmar han filmado contratos de corte final o de cosas y después de años estás viendo el verdadero corte de algunas películas de él. O sea, es mucho más común para ellos. Yo sé que de los de acá que han tenido corte final, me parece que Sorín o...

DM2: Sí, Sorín con *Eterna sonrisa de New Jersey* que nunca se pudo terminar... bah, no existe.

DM3: Sí, fue la frustración de él de toda su vida. Y me parece que la del viejo.

DM2: Adolfo Aristarain.

DM3: No, no, no. La del padre de Lucía Puenzo.

DM2: *Gringo viejo*.

DM3: *Gringo viejo*, también un corte que el tipo nunca terminó de salvar la película, siempre puesta en un “costadete”.

MV: ¿Ustedes definirían como un rasgo únicamente argentino es el derecho al corte final?

DM1: Y sí.

DM3: Sí.

DM4: Yo hago un pequeño paréntesis porque cuando habla de resignificación de la palabra, en el pequeño mundo documental que es infinitamente, digamos, mucho más reducido a niveles presupuestarios y todo esto, entra a jugar más la definición de documental de autor cuando el documental empieza a separarse un poco de ciertos formatos donde el documental debería ser lo más objetivo posible, donde no hay como un interés en intervenir sobre esa realidad, etc. Entonces, bueno, el director-autor toma cartas en el asunto define, como decíamos hace un rato, la mirada y el *approach* que quiere tener con ese tema o la historia que elige contar. Específicamente, el documental de autor las características que tiene es que el autor es, en general, y no pasa solamente acá sino en lugares como Europa, Estados Unidos o Canadá donde el documental de autor es bastante fuerte y tiene una larga tradición, se encara la película desde el vamos y se transforma en su propio productor, guionista, termina montando su película en muchísimos casos porque se apoya definitivamente en el realizador un montón de decisiones: desde quién va a estar en la película, si la cámara va a ser él mismo, porque en muchísimos casos entra en juego con la vida personal. Creo que el documental de autor cambia un poquito con esta marca que vos decís del corte final que puede llegar a tener... es como otra forma de hacer una lectura del cine de autor.

MV: Puede ser como una posibilidad que sea ese un rasgo. ¿Cuáles serían otros rasgos dentro de la ficción de una mirada autoral? ¿Pueden definirlo ustedes? En el campo del cine argentino, eh. Porque en el documental has hecho una taxonomía: “Un autor es el que se hace cargo

de esto, esto y esto". En la ficción, depende de la cosmovisión o el corte... ¿Qué es ser un autor acá? ¿Cuáles son los rasgos que lo definen?

DM3: Partiendo de la base que siempre es el autor el director porque allí donde ponga la cámara es solo de él esa decisión, quizás haya mucha... creo que esto está en otros países y no es tan característico de argentina, sea el director muy, muy, muy el que está arrastrando e impulsando ese proyecto, salvo en algunas ocasiones que tiene una producción detrás que ha pensado una novela a ver quién la podría adaptar o dirigir. Yo por lo menos lo dividiría en esta situación: una cosa que te llamaron para trabajar en una película con una productora o qué sé yo... y otra cosa es ir llevando la película. Ir llevando la película: quiere decir mucha guita o poca plata porque Campanella también es un tipo que es reautor y va arrastrando él con otros productores, digamos; pero es muy común el que se hace cargo de su película, digamos, ¿no?, hacerse cargo de su película... el ir llevando esa película. Pero también va a pasar lo mismo en Ecuador, en Chile, en Uruguay...

DM1: Y depende a quién le hagas la pregunta también porque si es un distribuidor va a decir: "Una peliculita de autor"... es como que... claro, lo que te pasó a vos con el señor de las ventas.

DM2: Todavía no lo conté... no, una película autoral.

DM1: Va a llevar poca gente al cine, no sé qué quiere decir.

DM4: Para un distribuidor es algo que lleva poca gente al cine.

DM1: Para un distribuidor es algo de eso: algo que no pretende ser comercial. Hoy el mercado se define así. Los agentes de vente internacionales ven película de autor, películas donde muchas van a ser no para el cine, o se van a vender a televisión, o se van vender a otros tipos de circuito, o bueno: no pretender ser grandes ventas, digamos. Y sí, digamos, podemos pensar que todo director se termina transparentando de alguna manera en su película, me parece que es muy tramposo el cine y que tu ideología y tu idiosincrasia aparecen en la película por más que vos no quieras, por más que estés haciendo mucho género y... y que bueno, sí después hay concesiones: hay un cine más comercial que tiene concesiones para agradar al público. Y un cine al

que se le llama más de autor, que sí tiene cierta radicalidad, pero que está intentando agradar a otro tipo de público. Nosotros no hacemos las cosas para nosotros, para quedarnos en nuestras casas, porque si no, no seríamos directores. Me parece que el director es superegocéntrico porque es alguien que quiere que mires como él mira la realidad, partamos desde ahí. Que apaguen los celulares una hora y media, por lo menos...

DM4: Que se concentren, por lo menos.

DM1: La realidad como yo la veo. Es superegocéntrico el trabajo del director y encima hay que convencer al resto del equipo que se pliegue a esa mirada. Entonces me parece que sí, ¿a qué se llama “un autor”? Nosotros me parece que como sociedad lo reconocemos como alguien que puede conformar un cuerpo de obra, alguien que puede identificar las marcas autorales o lo que llamamos generalmente como “Este es un autor” porque podemos reconocer fácilmente marcas autorales de una película a la otra. Entonces es sencillo abordarlo desde ese lugar, pero me parece que también hasta los autores se encuentran encadenados a su propio público y a su propia mirada, y a los espectadores a quienes les habla, que puede ser un festival o un millón de espectadores que quiere volver a repetir. Pero siempre hay alguien a quien se le habla, a quien se le cuenta, a quien se va a dirigir, y condiciones para que eso se pueda producir de una película a la otra.

DM2: ¿Puedo...?

MV: Por favor.

DM2: Como actividad autoral, el cine es una actividad cara. El cine, además de todo maneja, para existir a un chiquitito de autor... no tiene nada de chiquitito, digamos, caro como el cine no hay. Y siempre me acuerdo de una frase que decía Marin Karmitz, productor de Kieślowski, que decía que el dinero con el que vos financiás tus películas siempre se transparenta en tu película al igual que la ideología, es decir, que de donde provienen tus fondos también afecta a tus obligaciones. Si tu plata viene de la Fox entonces la Fox viene y te dice: “Ah, pero yo quiero el corte final”, vos decís “Sí, no” Estás tomando una decisión en ese sentido que afecta a todo tu corpus. Si lavás dinero con el narcotráfico y también se va a transparentar de alguna manera.

DM4: Y si no lo tenés también.

DM2: Si no lo tenés también surge en la película la falta, es muy clarito en ese sentido por ser un proceso industrial de alguna manera, aun cuando sea un proceso muy artesanal, aunque seas vos y dos personas: está la cámara, está el sonido, está el montaje. Y además un proceso de distribución después, porque es algo cuya expectativa es circular, entonces el proceso de producción también involucra sus procesos autorales, no está afuera de todo eso, digamos.

DM3: Y la distribución en este momento te pega unas separaciones pero tremendas. Yo trabajé en todas mis películas -son cinco nada más- cuatro con un distribuidor, el mismo distribuidor vio la quinta y le fascinó, lloró, le pasó de todo y diez días después me dijo que no vamos a poder avanzar con esta película. Entonces cada vez la distribución está haciendo como separaciones bien fuertes. Mismo los productores, viste que a veces pasa que te dicen: "Mirá, no voy a poder, no voy a poder más con este tipo de películas". O sea, es una lucha muy grande.

DM2: Yo creo que hay un condicionamiento en la mirada también del punto de vista económico.

DM1: Obvio.

MV: ¿La crítica condiciona? ¿Tiene algo que ver con el cine de autor? ¿Cómo es el lugar de la crítica en relación con la autoría?

DM1: A mí me pasó con esta última que no me había dado cuenta de que no había ido antes a festivales. Y una semana antes dije: "Uy, voy a recibir un flor de cachetazo". Pero lo sentí, ¿eh?, venir, eh. Digo: "No estoy legitimada afuera. Me la van a hacer pagar esta".

DM3: Eso pasa.

DM1: Y un poquito, sí. De la crítica más esnob, sí, la recibí. Pero fue desde un lugar que dije: "No lo necesito esto". No voy a retrasar el estreno, quiero apuntar a hacer más espectadores. Conseguí esta buena sala, esta buena distribuidora, voy por ahí. Dije: "Uy, me va a doler".

DM3: Mirá, acá vino Almodóvar, en un momento vinieron las películas de Almodóvar con un ciclo muy especial que fue hace muchos años, un ciclo de

cine español, y hubo unos cuantos que ahora hablan de Almodóvar maravillosamente que le pegaron un caño (risas)... o sea, para un cine de autor los festivales legitiman mucho y le dan al crítico..., bueno, se ampara un poco en ese camino que la tiene más fácil...

(risas)

DM2: Yo qué te puedo decir. El esnobismo de la crítica en argentina es alucinante.

(risas)

DM3: Alucinante.

DM2: Porque no solo es que no la legitimen en festivales: te hacen pagar por lo que hacés bien. Conseguí que una película del nivel de crudeza de *Aire libre* te la estrene la Disney ¡y está mal! ¡No! ¡Está bien! Ana Piterbarg logra que la Fox le ponga un millón de dólares y lo que sea y quedarse con el corte final... felicitala. Por eso, lograrás que una película que no es del target absoluto, que no es de Patagonik ni de...

DM3: Y está mal.

DM2: ¿Por qué está mal? Es al revés. Yo me acuerdo cuando estrenamos *Hermanas* tuve que ir al BAFICI a llorar, a pedirle a mi amigo Fernando Peña (que era mi compañero de la escuela, con Julia Solomonoff; éramos alumnos de la ENERC cuando éramos dieciséis personas), tuve que ir a pedirle por Dios que la programara porque íbamos a estrenar y necesitábamos tener algún tipo de cosa. ¡Era pedirle por favor! ¿Y por qué estaba mal? Estaba mal porque estaba Buena Vista, porque se distribuía de una manera importante, porque había una coproducción... Pero digo: "Hola, loco: nadie le dijo nada a Julia de lo que tenía que hacer, porque ella siempre hizo lo que quiso". Yo decía: "Me están castigando por hacer mi trabajo bien, que es encontrar un nicho, ponerla ahí, hacerla más visible...".

DM3: Y yo no sé si se la habían agarrado ya con Julia, pero cuando estrenó *El último verano de la Boyita* me acuerdo perfectamente haber leído la crítica en *La Nación* que decía: "No es un película del corte de BAFICI".

DM2: No, le dieron para que tenga.

DM3: El corte del BAFICI. Entonces yo me pregunto qué es. Porque yo ahora fui jurado del BAFICI, más bien: toda mi vida vi las películas del BAFICI. Y cualquier película argentina más o menos que han dicho que no, estaba ahí. Después hay un problema serio que prácticamente hay, como pasa en todo el mundo, que hay legitimada cierta crítica que es más popular o, qué sé yo, el diario *La Nación*... Que te digan que la gente no lee críticas... Pero a una película de autor que le pongan “regular” en *Clarín*, *La Nación*...

DM2: Es la muerte.

DM3: Es la muerte. O sea, no va a tener ese poquito de público, cinéfilo, que va a ir si le hubieran puesto “muy buena”. Yo, para mí, sigo creyendo eso.

DM2: Y además hay muy poco análisis, en serio. Es una descripción de la película. Una mala descripción de la película, muchas veces hecha con muy mala voluntad.

DM4: Muchas veces sin siquiera haber visto la película completa. Con errores... pero bueno, eso ya sería lo de menos porque ni siquiera... A mí me pasa inclusive que, a veces, desde el montaje ya estoy imaginando que van a decir (se ríe). Es terrible: ya sabés qué va a decir tal, tal y tal.

(muchas risas)

DM4: Y eso que he tenido bastante suerte con la crítica. La verdad es que sí, es un elemento que no podés obviar. Dependemos de la mirada de los otros. Absolutamente...y lamentablemente...

DM3: Aparte hay una crítica muy ignorante. Yo cuando estrené mi primera película que tenía que ver con fantasmas, no me voy a olvidar un crítico –de *La Nación*– que dijo que estaba copiada de los fantasmas... ¿Cómo se llaman los cómicos? De *Los cazafantasmas*.

(carcajadas generales)

DM2: Muy bueno.

DM3: Ese mismo crítico años después en un Festival de Mar del Plata me dijo: “Yo te debo a vos una disculpa porque en su momento yo te puse a vos regular una película que yo me di cuenta después que trataba de los desaparecidos... De un montón de cosas políticas”. Es medio pelotudazo, ¿viste? Medio pelotudazo. (Risas) Y si hablás mucho, como tengo en otra película, a *Arregui*,

porque la película es todo el tiempo hablada, hablada pero porque los argentinos -era la idea- nos la pasamos hablando mucho... esa era la idea un poco... y después, otra película donde no se habla: "Ah, no, hablas muy poco".
(risas)

DM2: No los conformás con nada.

DM3: No, no, no, no: están tirando buenas críticas porque, viste, ya... hay también una historia: cuando ahí ya hay una historia les cuesta más tirar palazos. Pero lo que dicen ahí sobre los festivales que acá no tienen legitimidad en la crítica o que viene ella, perfecto...viene la Fox y no, ya se vendió...

DM2: Al capitalismo salvaje.

DM1: Yo tuve una crítica que decía: "Y bueno, BD Cine, Rizoma, Disney, Anahí Berneri, esta mescolanza con Sbaraglia..." que empezaba así.

DM2: Sí, me acuerdo. Una cosa indignante....

DM1: Bueno, entre toda esta mezcolanza qué vamos a hacer.

DM2: Una falta de respeto total.

DM1: Pero yo jugué con eso. Es consciente, yo jugué con eso, ya lo tengo incorporado. Yo jugué con fuego al hacer un videoclip en los créditos dije: A ver ¿hasta dónde empujo para hacer la película? Que yo sé que es la película que yo quería hacer, que las concesiones que hice con mi película estoy re contenta de haberlas hecho. ¿Cómo hago para que mi película autoral sea lo más... se acerque lo más al público que pueda acercarla? Y lo hice como ejercicio...

DM3: Está buenísimo.

DM2: Está buenísimo.

DM1: Y lo hice como ejercicio. Digo, porque sino ¿Dónde empezamos?

DM3: Yo lo hice con *Arregui* y...Pinti cada vez que está en el teatro: excelente crítica, excelente crítica. Y acá, cuando Pinti está en el cine: "Ay, no, lamentablemente no pudo superar... el papel no era para él". ¡La puta madre! Es ganas de joderte. (risas) Y Pinti mismo te lo dice. Está bien: no es el mejor actor del mundo pero no estaba mal, no estaba mal como para que lo tiren al medio del fuego. Pero qué sé yo, la crítica es algo que siempre te... a mí me

atemoriza un poco la crítica, todavía me atemoriza. Yo le pregunto al jefe de prensa qué piensa. Y a mí me atemoriza esa noche...

DM2: Del miércoles al jueves...

DM4: Es terrible.

DM2: Ahora es peor: ya empiezan antes. Ya desde el sábado anterior...

DM1: Y ahora los blogueros.

DM2: Los blogueros son unos hijos de puta porque desde el anonimato total te pueden...

[Se superponen las voces.]

DM1: Como no sabés quiénes son no los podés ir a agarrar a piñas.

DM4: Una pendeja de Mar del Plata me puso un 2. Le escribí... Yo dije: "No, lo voy a leer mañana a la mañana". ¡Las pelotas!: te voy a mandar ahora. Vení pendeja, qué te llamás como un nombre de fantasía, da la cara. Aparte ahora, ¿viste?, *Todas las críticas*, que te hace un promedio...; imagínate: una boluda desconocida.

DM1: Andate a la mierda...

DM2: En un sentido es práctico y todo pero...

DM4: Pero participa cualquiera...

DM2: Tendría que haber un cierto filtro porque digo: ¿quién escribió esto? ¿Cómo vio esta película?

DM4: Esta pendeja, Melody no sé cuánto. Pará...

DM1: Sí, las ganas de ir a trompearla.

DM4: No entendiste nada...

DM1: Estás y mostrás, te sacás las entrañas, ella las pone en la mesa, las vende y después viene alguien con seudónimo a criticar.

DM3: Aparte el problema es que lo tienen todas las películas, no nosotros solos, y es que dura más una revista Gente de consultorio que tu película, corrés ese riesgo. Entonces empezás a hacer teatro porque por más chiquitito que sea y con 30 personas y qué se yo te van a escuchar. Es muy jodido lo que está pasando con el cine a nivel de la exhibición.

MV: Ustedes dijeron acá... porque yo pregunté la relación de la crítica con los autores (risas generales), salió el tema de los festivales y el tema de la

crítica snob. Por un lado la crítica condiciona ¿Ustedes se sienten condicionados a la hora de hacer sus films? ¿O el miedo viene -esto- dos días después cuando la estoy montando?

DM2: En algún momento te lo pensás. Igual...

DM4: Y sí.

MV: En todo el proceso ¿No los afecta en lo más mínimo?

DM2: No creo que nadie se deje condicionar tanto.

DM3: No, no. Uno sabe.

DM4: Ya conocés ciertos códigos.

DM2: Es un riesgo que tomás entre tantos.

DM1: Igual, yo siempre fantaseo que en algún momento voy a empezar a escribir crítica.

DM4: Ay, no.

DM1: Me gusta la crítica, la crítica buena. En serio lo digo.

DM2: Acá Nicolás Prividera se puede leer, nada más. Un análisis.

DM1: No, es que no...

MV: Crítica snob.

DM1: No me llevo muy mal..., no me llevo mal con toda la crítica. Creo que la crítica es muy importante para legitimar y para hacer llegar a los espectadores una película, me parece que sí es importante la crítica... Bueno, para mí. Ahora, sí también creo que hay un lugar donde creo que hay un esnobismo donde los festivales son como los primeros críticos en el cine autoral y que la crítica está condicionada por esa primer mirada, sí.

MV: No, no, no: seguí.

DM1: Pensaba eso: que sí está condicionada y algunas más y algunas menos. Pero nada, sí, sigo... sí me interesa saber qué piensa un crítico u otro. No solo las mías. Leo críticas.

MV: Acá utilizaron un término fuerte que es la *crítica snob*. ¿Qué es lo que le falta a la crítica para poder abordar una crítica en el cine argentino?

DM4: Análisis cinematográfico.

DM2: Teórico.

DM4: Claro, total.

DM2: Leerse unos libros.

DM4: Ver un poco de cine.

(risas)

DM2: Interpretación... sobre interpretación, le falta, le falta. Hay mucha "cualquier cosa" de la que se está hablando.

DM3: Yo he hablado con algún crítico que querría escribir un poco más profundamente pero prefiere ganar el sueldo de un buen diario y tiene que escribir cinco líneas...

DM2: También es eso.

DM3: Se los exige también, se los exige.

DM1: A mí me han tocado críticos que les ha tocado escribir tres veces en distintos medios sobre la misma película mía... y escribió una crítica parecida pero cambiando el estilo según el medio en el que estaba y fue para mí genial, dije: "Qué capacidad..." Uno tendría que ver también desde ese lugar: que no es solo el crítico sino también para dónde está escribiendo. No es lo mismo La Nación que Rolling Stone...

DM2: Sí, igual un sistema que puntúa o que pone estrellitas o pochoclitos o todo eso es tremendo. Es empezar con una base muy básica. No es fácil encontrar críticas que sean lecturas sobre películas. Son explicaciones medio vagas y un "me gustó" o "no me gustó": eso lo hago con mi tía.

DM4: Y la sensación que uno tiene es que hay una capa de prejuicios de lo que la película debería ser y no llega a ser... ¿pero quién sos? Es la base de preconceptos muy fuerte.

MV: ¿Pueden decir quiénes son críticos buenos en Argentina?

DM1: ¿Pero vamos a dar nombres y apellidos?

DM2: No se dirá quién. Yo para mí digo que uno de los mejores lectores de cine es Nicolás Prividera.

DM4: Sí, es cierto.

DM2: Me guste o no me guste su mirada de las cosas, elabora un discurso de las películas.

DM1: Fue el que dijo: "Disney..."

DM2: Todo el mundo comete errores.

DM3: Yo no sé, porque vos tenés un tipo como este Javier Porta Fouz.

DM2: Oh, jojo, Javier Porta Fouz.

DM3: Es de tirar cualquier cosa. Él se cree que es un teórico importante... pero te habla de una película yanqui que por ahí es un divertimento y tata tata y le pone un "Excelente" que vos decís: "Yo el excelente se lo dejaría a directores muy especiales". Yo soy la primera que voy a ver esa película, no es que no considero...

DM1: ¿Pero íbamos a hablar de malos o de buenos?

DM4: No, de buenos, me parece.

MV: Por una cuestión que están diciendo que a la crítica le falta formación. ¿Quién elabora un discurso crítico--

DM3: Hay un jovato de mierda que está en La Nación que es Martínez que siempre escribe el mismo tipo de crítica: cuenta un poco la película, habla mejor de la película en lo que pone de estrellas...

DM2: Sí, es una injusticia completa.

DM3: Sí te gustó tanto, si esto, si te mantuvo... ¿por qué no ponés "Muy buena"? No: pone "Buena" el boludo. Entonces... qué sé yo.

DM2: Yo creo que lo que dice María Victoria también es cierto. Que no se trata... la crítica no trata con la misma ferocidad las películas norteamericanas que las argentinas. Porque además se supone que son unos críticos cool, medio a la francesa, bueno: las películas europeas todas son buenas. Pero las norteamericanas que algunas son una pavada...

DM3: Más boludas.

DM2: Y a todas las favorecen que es de locos. Después en el análisis interno es al revés porque no es tan buena. No sé cómo es ese negocio, porque algún negocio habrá, que ponen una estrellitas locas...

DM1: Yo leo las críticas de Horacio Bernades y siento que hay atrás, por más que uno esté de acuerdo o no, que hay atrás un análisis.

DM2: A veces. Cuando se le da la gana. Pero tiene para hacerlo.

DM4: ¿Cómo se llama el otro que ahora está en Toronto?

DM1: Roger Alan Koza también, cuando quiere...

DM4: Bueno, Roger Alan Koza está...

DM1: O, por ejemplo, que trabaja con Roger... bueno, trabaja Nicolás... no me acuerdo de ella. Marcela...

MV: Gamberini.

DM1: Yo sé que cuando escribe, escribe desde un lugar teórico que vos te encontrás. Luciano Monteagudo... a veces usan esas herramientas... a veces están pochocleando igual que todos los demás. Las tienen... Lerer también las tiene. Batlle no sabe qué está haciendo en la vida. No tiene ni idea Batlle.

DM3: Escribe en el sitio...

DM1: No sabe qué escribe. No sabe qué hacer.

DM3: Fernando López ha escrito a veces...

DM4: Está siempre apurado Batlle porque tiene que hacer la crítica de 48 películas en dos días. No sé cómo hace ese pibe... las debe ver en *fast forward* porque una cosa...

DM2: Comete cada error a veces...

DM1: Y por más que hable bien de mis películas... ninguno me ha matado, no hay análisis.

DM3: Yo, un buen análisis que me hicieron de *La cámara oscura* fue Fernando López de La Nación. Le gustó, entonces se metió a hablar de la película.

DM1: A veces está el apuro también.

DM3: El apuro... a veces está como te cae el director. Yo te lo digo que a veces eso cuenta también. Son cosas muy boludas pero... "es del palo".

DM1: No, qué sé yo, Juan Manuel Domínguez hace buenas críticas, hay mucho de cuando "a veces hacen". Pero esa crítica que te hace mirar o reflexionar un poquito más allá. Miguel Frías también. Yo no creo que uno no tenga formación o las herramientas para hacerlo, lo que pasa es que hay algo a veces del medio, del apuro con el que están escribiendo, de las ganas con las que están escribiendo, y de los argumentos. Sí creo que hay críticos argentinos que están formados. Sí creo que hay un esnobismo. Hay críticos que se han pasado a trabajar a festivales. Hay una mezcla.

MV: Cuando hacen sus películas ¿Tienen en cuenta a un público ideal?

DM3: Sí, yo pienso en un espectador que le gusta el cine. No puedo decir, la verdad, que estoy pensando en el público fanático y seguidor de Tinelli, por

más que yo misma pueda ver Tinelli alguna vez. No puedo pensar que mi público es el público de una popularidad... Ojo: yo pienso que hay películas mías que las podría haber visto mucho más público y las podría haber disfrutado tranquilamente. Pero también pienso en un público... en mí, en mi familia, en mis amigos. Por más que yo salga del cine y mi marido dice: "No, che, no me gustó" y a mí me encantó, o sea que también la pifiás. Pero yo pienso en el público que puede leer un poco más las cosas, que no necesita que le cuenten todo... ser un poquito más... meter más elipsis, meter más cosas, quedarme con la cámara... hoy en día más instalada y que a ese público no le va a joder esa cámara más instalada, porque realmente el montaje hollywoodense en este momento sí es casi prácticamente no durar más de 4 segundos o 5 segundos muchas cosas porque están trabajando para gente que tiene una atención muy breve, para mí. Entonces es una forma de montaje que ya está instituida, yo no pienso en esa gente: me gustaría que vaya igual, pero no pienso. Pero yo sé que algunas películas mías con más publicidad hubieran podido llegar a más gente que le hubiera gustado, eso seguro.

MV: ¿Las demás piensan como proceso de escritura en un público o no? Pueden no, qué sé yo... Un espectador ideal...

DM2: No, siempre la sensación que tengo es que no las va a ver mucha gente. Pero ya hasta por una cuestión de diseño de producción, o sea... ¿cuánta gente puede llegar? Y después te pasan cosas loquísimas porque, ponele, la de *Liniers*... que además la pusieron poco tiempo en cualquier lado y en horarios imposibles, después hizo 80 mil vistas completas en internet.

DM3: Eso es otro mundo, eso es otro mundo, claro.

DM4: ¿Y ahí que espectador ideal podés imaginarte? Creo que hay un espectador para cada película. A mí, ponele, me daba, indudablemente porque ahora la tengo más presente porque la mostré en el lugar que la hice, tenía como yo misma un montón de prejuicios sobre ese público que vive en ese lugar que no estaba mostrando lo que a ellos más le gustaba ni del modo en que ellos se relacionaban entre ellos, que era como una crítica a cierta naturaleza humana. Y la reacción fue inesperada para mí, o sea que es muy

difícil pensar en el espectador ideal. Sí, indudablemente lo que intento hacer es... ¿cómo se dice? "Pretencioso". Hay cosas que sí que no quiero hacer: la emoción fácil... si conservo cierta distancia es justamente para que la gente se identifique rápidamente o genero una emoción que sería mucho más sencillo poner cierto relato... le escapo justamente a una manera muy puente de llegar al espectador de llegar a las cosas más sencillas. A tal punto que mi madre o todas las amigas de mi madre son las que más le gusta cuando hacía todas las cosas para televisión porque en definitiva eran como más fáciles, más digeribles. Pero no lo hago para complicarle la vida a la gente, lo hago porque hay una búsqueda en el lenguaje que es lo que cada vez más me interesa, irle por ahí a la que le exige un poco más al espectador: más paciencia, más compromiso, más dejarse llevar... Y ahí, bueno, eso que uno cree que no es para cualquier espectador también lo es. Y genera cosas distintas en cada uno.

DM1: Yo estoy en la búsqueda de aligerar algo del relato para... a ver cómo lo puedo decir...

MV: Te permito aire, repito.

DM1: No, no, aligerar el relato de una manera en que donde el espectador se sienta más cómodo, más identificado, porque el juego de la identificación para mí es primordial, entonces sí pienso en el espectador. Y pienso que el espectador que va a ver mis películas... que la clase social que va al cine, que puede pagar una entrada para ir al cine, está de alguna manera siendo representada por lo menos en las últimas dos películas. Que hay una clase media... media alta que está siendo representada y es la que puede seguir pagando su entrada al cine. En esta última traté casi como de esconder el cachetazo. ¿Se entiende?

DM2: Ponele.

DM1: Ponele. Pasaba mucho que la gente iba a ver una comedia romántica y se encontraba con una película mía. Y había quien entraba y decía... nada, no se metía, no entendía nada. Y había quien salía y decía: "Vi otra cosa, pero me gustó". Hay una cuestión de marketing y hay una cuestión que... yo no creo que porque hagas una imagen más linda o porque tengas actores más convocantes... o sí: porque tenés una imagen más edulcorada, más

preciosista, con actores más convocantes le estás hablando a un público más amplio. Entonces yo sí lo tengo en cuenta al espectador y hago ese juego. Después, yo hago mi película e intento ser cruda, meter mi mensaje, mi estética y mis tiempos. Pero yo creo que esas son posibles, esos lugares y mis concesiones. Yo sí quiero que vean mis películas. No quiero hacer una película para festivales, quiero hablarle a más personas, las películas que a mí me gustan ver, digamos. Y me siento como en ese caminito. Ojalá que la que viene la vea el doble, y la que viene el doble. No me quiero quedar en la elite para que me digan en el festival: “Qué linda” y ya.

DM2: Cuando yo vi... la vi dos veces. La primera vez la vi en el comité de calificación final del instituto, con el resto de miembros del comité, y dos personas del INCAA que son personas de plantas, que son mujeres, en toda la película están ahí y nunca dicen ni una palabra y se van cuando el comité delibera, pero ven las pelis. Y en el caso de Anahí, cuando nosotros estábamos deliberando, volvieron y se quedaron un rato largo hablando de la peli. Y a la semana siguiente vuelve una y me dice: “Claro, cuando yo vi *Por tu culpa*, me rechazó mucho la película. Cuando la vi en el comité me quedé pensando mucho. En esta entré, después me pasó lo mismo y me quedé pensando mucho”. Yo dije: “Bien Anahí ahí”. Como empujás a la gente al cine porque la sensación que después te queda es siempre la del cachetazo.

DM1: Tirar la piedra y esconder la mano. Yo sé que hay algo...

DM2: No, pero no es tu caso.

DM1: No sé cuántas veces puede funcionar esto porque la vez que viene el espectador se acordó de mi nombre y ni en pedo... Qué sé yo, hay que ver hasta donde...

DM3: Es difícil esconder tu propia... tu propia... te sale el indio por algún lado. Yo escribí también teleteatros y me puse en ese lugar y querían que la vieran quinientas mil personas y trataba de no hacer tantas concesiones como yo pensaba que mucha gente hacía. Y me puse también en ese lugar del rating y quería que la gente la viera. Y lo que dice Anahí también es cierto: a mí me frustró mucho mi última película, una de mis grandes frustraciones con mi última película es la poca gente que la fue a ver y la poca repercusión que tuvo,

por más que yo después haya ido al Festival de Shanghai y a Montreal, blablablá. Escucho mucho de esto: de que la gente se empieza como a cansar. Está bueno para el ego tuyo, pero uno quisiera que la gente la viera. Internet es una manera de que la gente siga viendo la película.

DM2: Algo novedoso.

DM3: Uno no gana mucha plata pero es interesante.

MV: Hace un ratito ustedes dijeron, cuando se explayaron sobre la crítica, sobre los autores, etc., etc. Así como podríamos decir que un festival esa una marca que permite que una película tenga mayor receptividad... ¿Ustedes piensan que hay algún tipo de marca en el cine argentino? No ya autorales: como de producción o universitaria. ¿Hay algo que dice: "Ah, esta película..."

DM1: Es argentina.

MV: ..."Es argentina". Se define por algo... como marcas en la producción, marcas en algún tipo de... sello que legitima una película o que le da otro lugar, otra mirada. Pensando en escuelas de cine...

DM2: Mirá, yo tuve una experiencia reextravagante el otro día. Me vi 7 cajas, una película paraguaya, y pensé: "Cuán lejos estamos de lo que hacíamos antes". Me dio una sensación de pena. Es raro porque me encantó, me hizo acordar a mil otras películas, tiene pedacitos robados de otras, muy bien hechas. Y pensé eso, aunque va en contra de mi tarea de productora, porque yo me dedico a un tipo de producción, digamos, no específicamente autoral. Lamenté haber perdido algo que era una marca argentina. Quizás el documental tiene unas marcas distintas, pero estoy pensando en el cine de ficción... Nuestra necesidad de pasar a lo industrial de alguna manera, y nuestras decisiones, no solo de productores de grandes películas, de productores de grandes y medianas películas, me parece que se la ha quitado un poco el carácter un poco a las películas argentinas. Es esa sensación y nada más que esto que estoy diciendo.

DM4: Es cierto.

DM1: Hay una mutación para mí del cine argentino en este momento, sí.

MV: ¿Una mutación en qué? ¿De qué a qué?

DM1: No sé, ustedes, a ver, que dan clase, los alumnos están a full con el género, están odiando el minimalismo acérrimo, odian el cine argentino de las últimas dos décadas. Hay algo como que en la nueva generación hay una mutación interesante, no sé para qué lado, pero hay. No sé cómo estará la FUC, pero me impresiona.

DM2: Bueno, pero viste los proyectos de Gleyzer en los que trabajamos con egresados de escuela... Yo leí 40 guiones seleccionados y de esos era chistosos porque ponele que 4 eran de gente que viene y gente que va, de los que podríamos llamar cine muy minimalista. El resto eran pretensiones de género más complicado porque el género es más complejo para desarrollar y escribir, pero las demás, 36 proyectos de película con búsqueda de género: comedia, comedia romántica, policial con tiros...

DM1: Pero impresionante, eh. Bien el género.

MV: “Bien el género”. ¿Qué es “Bien el género”? Porque hace un rato hablábamos y lo buscaban más en el cine de autor... es distinto el género de lo que hablábamos hace u rato a esto: ahora se viene una camada “muy de género”. ¿Qué es el género entonces hoy?

DM1: Bueno, en principio hay algo de lo que se lo caracterizó al Nuevo Cine Argentino, donde la historia no estaba por encima de todo, donde no se repetían fórmulas de género y no estábamos atados a una pretensión solo de contar. No creo que vayan a aparecer... Hoy están todos los géneros muy contaminados, por supuesto, pero sí está apareciendo una nueva pretensión de contar, de poner el relato por sobre todo. Y está apareciendo una pretensión del cine más autoral, lo que está pasado con Mitre, por ejemplo, uno de los nuevos autores con un nivel de pretensión muy clara del relato, de contar la historia. Ahí no estamos hablando de género pero sí ya no estamos cerca del minimalismo ni contando pequeñas películas climáticas que en un momento caracterizó al cine argentino. Parece que las películas de Lucrecia Martel han sido como un sello que se ha multiplicado en varias películas.

DM4: La época en la que ponían cumbia...

DM1: Trapero...

DM4: *Un oso rojo*.

DM2: Ahora solamente el Nuevo Cine Cordobés te pone cumbia.

DM3: A veces la gente con poca guita, mirá vos, es la que más insiste con el género autoral. Mirá la ciencia ficción: yo he estado hablando, comentando algunos proyectos, inclusive interesantísimos que yo no me hubiese puesto a pensar que se podía hacer eso. Ya ni hablar del cine de terror que se viene haciendo hace rato.

DM4: En el Gleyzer se ve eso, en las provincias más lejanas... pero los tipos tienen una cabeza... justamente porque no han pasado por escuelas de cine tienen como modelos que tienen como mucha imaginación.

DM1: De escuelas metropolitanas también eran proyectos...

DM2: Sí, sobre todo como una especie de contra ola a lo que fue el Nuevo Cine Argentino.

MV: Por esto que acaban de decir, entonces, ¿Las escuelas de cine han marcado una manera de hacer cine, entonces?

DM2: Yo diría que sí.

DM1: Sí.

DM3: Yo creo que sí.

DM1: Sí, muy europeí...

DM3: En cada momento han marcado. En cada momento. Porque también ese cine minimalista viene de las escuelas.

DM2: Sí, era como la conjunción de un determinado tipo de cosas más unas determinadas condiciones de producción. Las películas de Lucrecia no es cine minimalista, es otra cosa. Digamos, también sucede todo eso en un momento en el que no hay recurso. Neorrealismo italiano...

DM1: O es minimalismo con plata.

DM2: O es minimalismo con plata que es otra cosa. Sí, está bien, ponele que conceptualmente. Pero es exponencial el salto de cualquier película del cine argentino a las películas de Lucrecia, con plata, con su mundo o su cosmovisión, no me resulta fácil meterla ahí adentro digamos.

DM3: Cosa que noto, lo que noto, sí, que estos géneros no son muy apreciados en los festivales, como que todavía los festivales están en esta cosa del minimalismo...

DM1: No, cada vez más, eh...

DM3: Sí, pero...

DM1: Ya está corrido el minimalismo. Ya está bastante corrido.

DM3: No, no, pero respecto a la Argentina. Todavía se espera un lenguaje un poquito más como todavía sería corriendo al Nuevo Cine Argentino. Cuesta mucho, es decir: es raro porque en un festival de repente hay una película policial muy bien hecha y una policial argentina muy bien hecha y la policial: "Bueno, la hacemos en Europa, en Estados Unidos, la hecha en Argentina ¿Para qué la quiero?"

MV: Si ustedes tuvieran que nombrar...

DM2: Eso es discriminación.

MV: Exactamente. Si tuvieran que nombrar, para ustedes, quiénes son directores, si pudiéramos hacer esa taxonomía para ustedes hoy, cinco autores en el cine argentino o autoras.

DM1: Bueno, pero hablamos de cuerpo de obra, reconocer marcas autorales. Bueno, armemos. Yo creo que Lucrecia, seguro. Trapero, seguro.

DM2: Mmm... Trapero te la discuto un rato.

DM3: Aunque mutó, mutó, fue mutado bastante, ¿no? Trapero de lo que empezó a lo que está haciendo ahora... terrible.

DM1: Pero igual no le critiquemos ese... hay un lugar donde ese lugar de saber, ideológicamente me molestan un montón de cosas de él, en Trapero. Pero saber darle ese lugar de espectáculo a un cine autoral me parece interesante. Y encima es un tipo que no le podemos negar el lugar de autoría que tiene en sus películas. Y a la vez es comercial. Tiene un lugar eso, para mí logra algo que no es fácil de conseguir, no es fácil de hacer. Sigamos con los autores.

DM4: Cinco entre todas.

DM3: Aparte hay gente a la que uno no ha seguido tanto. En serio, es justo, porque este chico que hace muchas comedias shakesperianas, yo vi una sola película...

DM1: Está hablando de... no me sale el nombre, me pongo mal... Matías Piñeiro.

DM3: Matías Piñeiro. Yo vi una sola película de él, pero ya viene haciendo una línea en base a Shakespeare. Qué sé yo, por ahí es buenísimo.

DM1: Sí, uno conoce más las películas de Lisandro Alonso...

DM3: Lisandro Alonso tiene lo suyo.

DM1: Lisandro Alonso tiene un sello autoral importante.

DM3: Ahora la última película dicen que no es tan así...

DM2: ¡No, es igual!

DM4: ¿La vieron ustedes, la última de Lisandro?

DM2: Sí. ¡Qué película!

DM1: ¿Igual es imposible?

DM2: Es imposible con Viggo Mortensen.

DM1: Pero ves que está esa pretensión de llevar la autoría a la gente.

DM2: Por supuesto, en un radical como Lisandro que va con las cinco páginas de siempre y va filmando lo que se le canta, pero...

DM1: El guión era... me tocó la preclasificación del instituto... primero: sin título. Quince páginas. Descripciones de olores. Viste cuando decís: "Pero esto no es un guión". Escritos literarios.

DM2: Pero bueno...

DM1: Es una autoría.

DM3: Tiene un estilo.

DM4: Como Gustavo Fontán, que siempre está ahí en el límite entre la ficción y el documental.

DM2: Gustavo también es un tipo que...

DM4: Ah, sí, que cada vez se separa más del espectador. Cada vez se le va más gente de la sala.

DM3: Después Perrone también...

DM1: Bueno... ponele.

DM3: No, pero te mantiene un estilo que no lo cambia, está ahí. Directores... estaba pensando...

DM2: Bueno, Juan Campanella es un autor.

DM3: Que el barrio, que esto...

DM2: Siempre tiene sus temas...

DM1: La verdad yo vi dos películas de Matías Piñeiro y ya no es nuestra generación entonces no lo tenemos tan guardado. Démosle tiempo para ser considerado o no.

MV: Y generacional o no, para ustedes ¿Un director que hoy es un claro exponente del cine argentino?

DM3: ¿De género?

MV: Sí, de género.

DM2: Marcelo Piñeyro.

DM3: No, no, porque Marcelo Piñeyro ha hecho distintos tipos...

DM2: Pero es un director de género.

DM4: Sí, es cierto.

DM2: Si vieron la última, esta...

MV: *Ismael*.

DM2: *Ismael*. Es una película de género hecha y derecha, yo la disfruté como esas películas donde pensás nada más que: "Qué lindo lo que le está pasando a esta gente".

DM3: Es como este que ahora no sé qué le pasó, este de *Un lugar en el mundo*...

DM2: Aristarain. Plata le pasó. No consigue el dinero para hacer la película que él quiere hacer.

DM3: Pero ha trabajado muy bien el género policial, lo ha trabajado excelente.

DM2: Y siempre hizo películas de género. Desde las comedias *Las carpas del amor*. No sé, yo dije Marcelo pero porque lo visualizo como un director que varía de género pero hace películas de género.

DM1: Me encantaba Aristarain en su momento.

DM3: Ahí hay una cosa muy interesante que es qué pasa con estas películas que son de directores que quieren hacer, no una película pobrecita con lo que se puede, y que tenga más marca autoral, y es muy difícil conseguir plata.

DM2: Ese encabalgamiento entre género y autoral es muy difícil.

DM3: Campanella tiene una pata muy interesante en lo comercial. A mí su película que más me gustó es *El secreto de sus ojos*. Las demás no me han gustado demasiado, pero lo que quiero decir es que esta pata que está

consiguiendo ahora *Relatos salvajes*: es un muchacho que tiene un costado muy comercial contando un poco lo que a él le interesa. Yo creo que esa unión es la más difícil.

DM1: Pero bueno, son directores que se están formando en el género. Como Miguel Cohan y Goldfrid que no tienen otra pretensión que seguir haciendo género.

DM2: Sí.

DM1: Pensemos desde el lugar del director como autor que está haciendo una carrera fundada en el dinero. Acabamos de decir a Mitre y me parece que está a medio camino de hacer cierto cine y ahora con la *remake* de...

DM2: *La patota*.

DM1: Sí, bueno, veremos qué sale de eso.

DM3: ¿Qué cosa?

DM2: La *remake* de *La patota*.

DM3: Ah... Sí. Hay un cine que es el cine de clase media, vamos a decir clase media, que en Argentina tenía mucho de eso, que estaba sostenido por la industria. Industria con limitaciones de Argentina, pero donde el público iba: 500 mil, 400 mil, 200 mil. Ese cine salvo un poquito Campanella, Trapero...

DM4: Pero da ejemplo. ¿Qué tipo de película? ¿*Camila*? No sé...

DM3: Muchísimas, que por ahí vos eras media pendeja, pero qué sé yo, comedias como...

DM2: *Esperando la carroza*.

DM3: *Esperando la carroza*, *La tregua*. *Un lugar en el mundo*.

DM4: Sí, claro, las de Aristarain de esa época.

DM1: Bueno, perdón, me acordaba: Fendrik también...

DM2: Sí.

DM1: Acaba de hacer una película con Gael García Bernal y Alice Braga. ¡Los autores considerando al público y la veta comercial!

DM3: Él declaró que quería llevar gente al cine.

DM4: ¡Qué declaración! Me lo imagino.

DM2: El fondo de fomento cinematográfico se lo agradece...

DM1: En una charla con Antín en los cines Hoyts se hablaba de cómo llevar a los jóvenes al cine. Entonces pensábamos cómo considerábamos al público... Dijo: "Yo aborrezco al público". Y ese ha sido el director de la escuela más importante que ha formado a los cineastas argentinos. Esta cosa de "No me importa si es un solo espectador pero le llega la película". Todavía ese discurso.

DM3: Una frase de Antín es: "Si una película mía le gusta mucho al público, empiezo a dudar de mí".

DM1: Bueno, ese lugar ha sido mamado por toda una generación de cineastas que se han formado así. No estoy en contra de Antín, ni siquiera: porque me parece que ha formado a los mejores cineastas. Y que nos ha hecho tener un cine precioso: el Nuevo Cine Argentino. Ahora me parece que todos estamos revisando donde estamos parado. Y me parece que hay una mutación.

MV: Perfecto. *C'est fini*. Muchísimas gracias por el tiempo dado, me han dado mucho material por el que trabajar.

Entrevistas en profundidad

Entrevista en profundidad n.º 1 a Quintín

La entrevista se realiza el día jueves 11 de septiembre de 2014, a las 10:00 h y se extiende hasta las 16:30 h. Se lleva a cabo en su departamento de la ciudad de Buenos Aires, situado en Billinghamurst y Santa Fe, en la ciudad de Buenos Aires. Si bien Quintín tiene residencia habitual en la ciudad costera de San Clemente del Tuyú, se encuentra en Buenos Aires con motivo de la posproducción de la película de su mujer, Flavia de la Fuente.

MV: Entrevistadora

Q: Entrevistado

F: Esposa del entrevistado

MV: Así que bueno, vamos a hablar de la crítica de cine.

Q: Sí.

MV: Yo confío en tu criterio. ¿Vos podés hacer un mapa de la crítica de cine?

Q: ¿Hoy, en Argentina o en el mundo?

MV: Hoy, en Argentina. Todo lo que digas va a ser de estricta confidencialidad.

Q: No, no: eso no me preocupa, me preocupa no decir pavadas. No estoy siguiendo la crítica, no estoy leyendo los medios y menos me da para hacer un mapa.

MV: Pero tenés una visión.

Q: Creo que un mapa hasta 10 años o por ahí un poco menos, antes de la explosión de internet. A ver: vamos a tratar de ordenar esto. Yo creo que la crítica era una cosa más o menos única, hasta, yo te diría los años... hasta el 2000 más o menos, es decir: había grandes críticos, los críticos de revista, del interior, de una radio de acá, cosa de allá, un blog de acá y después estaban los críticos universitarios, a grandes rasgos. Como si querés, tres grandes rubros: el de la crítica académica, el de los grandes medios y el de las revistas

de cine, la crítica cinéfila por así decirlo. Eso era más o menos... después se agregó otra, pienso en *Haciendo cine*, *Cine nacional* y no sé qué, que es la crítica industrial, que siempre fue un poco embrionaria, que de alguna manera se terminó desarrollando un poco. Lo que tiene que ver con *Variety* en Estados Unidos. Serían esos cuatro mundos tradicionales de la crítica. Pasa que la crítica de los blogs o de los medios electrónicos o de los medios, si se quiere, *amateur*, en realidad no es una quinta clase de crítica sino una expresión en otro medio de todos esos tipos de crítica. Incluso me parece que en los últimos años hay un cruce entre crítica académica, industrial, de los diarios, etc. Es decir que las mismas personas aparecen en las críticas. Creo que se ha hecho más homogénea... la cosa digital ha permitido que todas las críticas estén contenidas en un mismo espacio. Me da la impresión que la crítica que se escribe hoy es una mezcla de todas estas cosas y que se transcribe hoy en toda la gente que escribe sobre cine en un montón de lugares que antes no existían y tienen una visibilidad muy relativa, pero algunos tienen una visibilidad importante, eso no lo podría decir porque no lo sigo mucho. Me da la impresión de que alguna gente -digo, qué sé yo- sigue la crítica norteamericana y se ha hecho famosa escribiendo un blog. La vez en el BAFICI conocí a una tal Stephanie Zacharek que escribía un blog y después terminó escribiendo en el New York Times o en el New Yorker o no sé dónde²⁵⁸... digamos, o sea, todo eso es difícil tener un seguimiento y dedicarse a eso. Antes uno sabía dónde encontrar la crítica: ahora si uno dice: "¿dónde están los críticos más importantes?" No lo sé, no lo sé. No sé qué es lo que se lee. Antes uno podía saber que la crítica de los diarios... que las revistas vendían una cantidad de ejemplares, que los *papers* académicos circulaban en una cierta cantidad de personas... ahora cuánta gente lee estas críticas es mucho más difuso, mucho más difícil de leer. Muy, digamos, una cosa muy dispersa. Y digamos que por otro lado el lugar de la crítica así en general, y qué sé yo, ha ido evolucionando hacia un lugar... me parece, no es muy claro, que la crítica la leen los profesionales. Que la relación del público con la crítica ha cambiado poderosamente y que la crítica profesional tiene cada vez menos importancia

²⁵⁸ Se refiere a Stephanie Zacharek, columnista a cargo de la sección de crítica de cine del *Village Voice*.

fuera del mundo del cine y que tiene cada vez más importancia dentro de ese mundo. De algún modo el discurso del cine se hace cada vez más ligado a la profesión, a los que viven del cine o están alrededor del cine. Ha habido en los últimos años una explosión enorme en la cantidad de festivales de cines en el mundo, especialmente en Argentina: todo el mundo que uno conoce es programador de algo. La programación también es como otro... la programación de películas y la escritura en la web son cadenas que conectan distintos tipos de crítica y hacen de la crítica una cosa tan dispersa como unificada, no hay grandes diferencias de bloque, todo tiene un perfil muy influido, muy poco definido.

MV: ¿Vos seguís algún blog?

Q: No, no, no: Leo ocasionalmente lo que me cae por ahí en las manos. No, no, no: no leo. Últimamente no leo críticas.

MV: Escuchame: vos, si tuvieras que definir cómo te formaste como crítico, ¿cuál fue tu formación?

Q: Completamente autodidacta, digamos... No, yo de algún modo me empecé a interesar por la crítica de cine en los años ochenta. Por ahí es interesante, es muy vago, pero gracias a la videocasetera en los años ochenta cosa que ahora ha sido reemplazada, y esto lo comprobé hace poco cuando fuimos a Bolivia, que vimos un cartel y la gente estaba formada por la piratería. Su gran fuente de conocimiento... nosotros estábamos en ese momento, en los ochenta, y el videocasete vino a conectarnos con el pasado, para el espectador que quería ver todo lo que no había visto, lo conectaba con el presente. Recuperaba la tradición, la crítica de cine. Me parece que la crítica era en los años cincuenta, con la crítica moderna y los *Cahiers du cinéma* especialmente..., la gente que... Los críticos que eran jóvenes y los que no eran tan jóvenes, de alguna manera, tenían una idea de lo que era, a través de la cinemateca, la historia del cine. La historia del cine que era muy reciente porque tenía 50 años, algunas películas no se habían visto por la guerra y se empezaron a ver después del 45 y ahí armaron todo lo que era su idea del cine. En Argentina pasa lo mismo con los cineclub, etc. Etc. La idea del cinéfilo era una idea unificada, todo el mundo hablaba sobre el mismo universo, universo al cual después se incorporaba el

japonés, el del Tercer Mundo, qué sé yo, pero, digamos, vos hablabas con... con un cinéfilo, con Jorge García o, no sé, con Sammaritano, quien sea, y todo el mundo hablaba de las mismas películas. Para gente que nació después de eso no había acceso a esas viejas películas, ni siquiera había testimonios, era la famosa historia de las historias del cine donde se contaban mal las películas: falsamente porque el tipo no las había visto, había visto otras o no se acordaba, viste como uno se olvida de las películas. Cuando apareció el VHS eso permitió unificar la idea del cine en una sola cosa, cosa que la gente que escribía crítica en ese momento no estaba tan... vos decís: "Finalmente... ¿qué había visto García Oliveri?" No se sabe lo que había visto, era todo una cosa medio... y no tenías fresco. Y después, eso: empezamos a comprar libros, leer, digamos. A mí me interesa...; la experiencia de *Cahiers du cinéma* me interesó mucho cuando la descubrí. Digamos: prensa histórica de un grupo de tipos que no sabía nada, con un tipo que era una especie de patriarca de todo eso, se proponía a refundar la crítica de la nada y a partir de cierta espontaneidad fuera de la academia, fuera de las tensiones políticas, porque finalmente eso es algo que cambia mucho con nosotros: que la historia de los cineclubs era una batalla política entre católicos y comunistas, en Italia, en Francia, en Italia, era eso. Eso se había diluido y después venía otra cosa: recuperar esa experiencia de estar por afuera de eso. Y después algunos críticos más modernos, por el lado de Rosenbaum, que me pareció un intelectual, de un tipo que yo no había conocido... Sarris y todos esos ligados al autorismo, yo leí un poco todo eso y dije: "Bueno, con esto...". Y con lo que había visto en los ochenta, alquilar películas al videoclub, dijimos: "Bueno, acá empezamos". Con un cine argentino que estaba en cero, el peor momento histórico del cine argentino de toda su existencia, no solo del cine argentino: de los estrenos en argentina, era muy poco, muy *mainstream*, no había festivales, nada. Éramos nosotros balbuceando a partir de una tradición que reconstruíamos remotamente en la cabeza.

MV: Vos dijiste Sarris, dijiste Rosenbaum... ¿Algún otro texto que te haya marcado en esa primera etapa o fuiste accediendo a otra bibliografía sobre cine a partir de leerlos a ellos?

Q: Nunca leí muchas otras cosas, digo, leí a Metz, cosas que se leían en esa época pero...

MV: No te interesaba.

Q: Digo, en realidad siempre me divertí leer a Metz pero no era algo que influyó para nada en lo que yo escribía, eran cosas como yo podía leer filosofía, digamos. La crítica fue una cosa..., la que yo practiqué..., digamos, la palabra sería *silvestre*. Que va con la tradición de la crítica, con la historia del cine y con el mundo, pero no con una teoría de por medio. Eso lo evité rigurosamente.

MV: Ah, lo evitaste rigurosamente.

Q: Sí, sí.

MV: No te fuiste a leer todo Bajtín.

Q: No, no, no, Bajtín yo podría decir: "Como dijo Bajtín tal cosa", pero digamos, la idea que el texto esté atravesado por la adscripción a la teoría, eso siempre lo evité: pasar por fuera de la discusión académica, que está en otro terreno intelectual. Yo nunca diría: "Usando la teoría de..."; no, eso no. Que yo haya leído, algunas cosas, para mí los críticos que me interesaron eran los que si usaban una referencia era de un modo indirecto. Para mí el problema con la crítica académica era que las cosas se diluían en el terreno teórico, en el cual las películas han un corolario, y que la idea de las películas... que las películas tienen que ser el resultado de una teoría y no aplicarle una teoría a las películas. Yo siempre tuve la esperanza de que lo que escribía podía ser generalizado a otras películas, pero no a partir de la teoría sino a partir de la película. Esa fue, a grandes rasgos, mi formación y mi orientación.

MV: ¿Para vos hoy, qué debería tener un crítico de cine para hacer críticas de cine?

Q: Una voz. Para mí el crítico existe a partir de que existe una voz, alguien que interviene en el mundo del cine a partir de una voz personal y, si querés, lo más entrenada, calificada y lo más talentosa posible, pero no hay crítica si no hay una voz.

MV: ¿Y no hay voces hoy para vos?

Q: Ahí es donde yo recurro a... es decir, no sigo, es mi problema hoy. Pero vos, por ejemplo, lo leés a Porta Fouz y te das cuenta que el tipo ha hecho...

es uno de los pocos que ha intentado construir una voz, intentó formarse como crítico de esa manera, ser su propio referente y mostrarle al lector su propio proceso mental, digamos. Ese es el tipo de crítica que yo he practicado alguna vez. Yo reconozco a alguien que tiene vocación crítica, más allá de que esté de acuerdo o desacuerdo, más allá de que él sea un discípulo de Pauline Kael o se reconozca... persona que me interesó realmente como escribía pero no participé de ese sistema. Pero ahí hay un ejemplo de alguien que... Porta Fouz es un crítico en el sentido de tener una voz, una intervención, en el mundo del cine. Pero es un ejemplo, porque lo conozco a él, lo he leído y de vez en cuando me aparece algo que lo leo. Puede haber otros pero que no conozco.

MV: ¿Es al que más reconocés hoy? ¿O para vos que estuviste leyendo, interviniendo, quiénes tenían voces?

Q: ¿En Argentina? Pregunta difícil, qué sé yo.

MV: Y no te iba a hacer preguntas fáciles.

Q: Sí, pero qué sé yo. Creo que Monteagudo tuvo su larga carrera... tuvo su carrera un poco empaldecida por su trabajo en grandes medios, un poco por su rutina, digamos que se fue desgastando con los años pero era alguien que quería ser eso: un gran crítico de diario, con el estilo correspondiente a ser un crítico de diario.

MV: Obviamente.

Q: Pero construyó también esa voz que, digamos, quedó. Y después... uf... no sé. Qué sé yo, un tipo que es amigo -en general no estoy de acuerdo con lo que escribe- pero que tiene también una voz es Leonardo D'Espósito, que tiene una vocación de intervención muy clara, muy vehemente. Yo reconozco un crítico ahí: creo que se equivoca casi siempre pero me parece que está esa intención, desde otro lugar, también él escribe en otro tipo de medios. También hay otros tipos jóvenes, qué sé yo: tipos que empezaron en *El amante* cuando nosotros ya nos íbamos, qué sé yo. No sé, pero ni siquiera me animo a nombrarlos porque me los confundo a todos, no sé...

MV: Quién es quién.

Q: Claro, pero no sé, a lo mejor vos me podés sugerir algún nombre y yo te puedo decir qué me parece pero...

MV: Cinelli, Domínguez, Boetti...

Q: Domínguez también, es otro que ha hecho un intento de... también, de una voz, con una textura pop, postmoderna que yo no entiendo lo que dice, no sé de qué habla. Su mundo y sus referencias no son las mías: en un sentido, digamos... uno tiende... Creo que un problema de los críticos, que a mí no me pasó porque pasó mucho tiempo entre mi adolescencia y el tiempo que yo empecé a ser crítico, que la gente tiende a pensar que el cine empezó cuando empezó a ver películas o con las películas que me impresionaron. Qué sé yo: cuando yo era adolescente *El graduado*²⁵⁹ fue una película que me causó una impresión enorme y ahora me parece un bodrio espantoso. Pero cuando uno está cerca de la adolescencia, digamos, me parece que le cuesta mucho desprenderse de las películas con las que se formaron: los que se formaron con Tarantino tienen como referencia a Tarantino; los que se formaron con Coppola, Coppola; y los que se formaron en los ochenta con Hughes o la comedia son los que en *El amante* descubrieron la «nueva comedia americana», que fue un gran gesto crítico, porque realmente eso mismo lo hicieron los *Cahiers du cinéma* cinco años después. Yo no tengo idea de qué son esas películas, o sea: vi tres y no me interesaron mucho, pero reconozco que ahí hay un gesto crítico porque encontraron algo: “Bueno, esto es nuestro referente, de acá sale algo que nos interesa”... pero yo creo que es un cine desconectado de ese cuerpo general de la historia del cine, tiene que ver con esta idea de la historia del cine ligado a un montón de cosas, que es algo mucho más moderno. Es un poco Panozzo, que el cine para él es parte de toda una cosa que es la cultura pop, la cultura popular, digamos, y el cine es una expresión de eso. Yo, ese tipo de crítica, de visión de la cultura, no lo comparto porque no me dice nada: no escuché los discos que tenía que escuchar, no leí los libros que tenía que leer para entender el universo pop. Y otra cosa que yo no puedo entender es el universo de las series: que algunos dicen que la continuidad histórica del cine pasa por las series pero para mí ahí hay una cosa... un poco la recuperación de cierto cine clásico un poco, si se quiere, un poco ajado, muy ingenioso, muy profesional, pero bastante poco vivo este

²⁵⁹ *The Graduate* (1967), de Mike Nichols. Estados Unidos.

tema. Pero hay gente... otra parte de la crítica que pasa por ahí: encontrar un camino que pasa por ahí...

MV: Una deriva.

Q: Por otro lado no logro entrar en el mundo del universo pop, de la academia, de las series...

MV: Estás en tu mundo, con una visión del cine en relación con el mundo.

Q: Pero ya no es posible, me parece. Como el universo se ha hecho muy disperso, o sea: así como están las series están las películas de festival -cosa que antes no existía-, el cine popular, el cine híper 3D y los grandes espectáculos, ya es bastante difícil mantener la noción de que todo es parte del mismo universo. Yo creo que todo esto tiende a...

MV: A disgregarse.

Q: A romperse. El crítico, hoy, lo que hace es mantener la ilusión de que todo es parte como era: el cine es uno solo, como lo eran en los años setenta, ochenta.

MV: ¿Es una cuestión coyuntural de época o esto para vos puede suceder en otros países?

Q: Yo creo que es en general. En Argentina afecta solo porque los críticos no tienen una inserción profesional importante, digamos, no son... qué sé yo, en Francia la función de crítico se sigue manteniendo como función de prestigio social con los diarios que tienen sus críticos, etc. Todas las publicaciones de cine siguen existiendo pero no tienen la fuerza o la dispersión que tenían antes, eso es mundial. Pero yo creo que en Argentina eso está más disperso todavía porque, me parece..., por otra razón, que es la cantidad de gente que estudia cine; en los años noventa no existían las escuelas de cine, no existían los festivales, no existían los festivales académicos generalizados como ahora, entonces el cine era un solo, era más o menos abarcable desde una perspectiva y unificado en su..., o sea, el mundo de las películas, el universo de referencia era uno, y claro, hoy no se sabe cuál es el universo de referencia. Vos lees a Domínguez y decís: "¿Cuál es su universo de referencia?". Incluso Porta Fouz, que es joven. Después están, qué sé yo, críticos ideológicos y todo

eso que ahora tuvo un pequeño *revival*, pero eso no me interesa mucho. La crítica nacional y popular, no, no.

MV: Sí: no está en tu universo de vida ni colateral.

Q: No me interesa.

MV: Entonces, cuando vos pensás en esta cuestión de la crítica, si está todo como más diluido. No podemos, hasta donde vos podés recordar, registrar o tener conciencia, definir como algo característico... Independientemente de las voces particulares, algo que defina a la crítica en la Argentina.

Q: ¿En la Argentina?

MV: Y sí.

Q: No.

MV: ¿O existe un aparato crítico? como en, suponete...

Q: De alguna manera, personas que leí en mi etapa de formación: uno fue Faretta, y otro fue Cozarinsky, los que leí antes, en esa época, pero bueno.

MV: Pero, vos, desde tu visión: ¿Hay algo que distinga a la crítica en nuestro país? Sino no podés controlar en los últimos diez años al menos...

Q: Hay una gran libertad, para mí, como, justamente, la presión profesional y económica sobre los críticos es muy baja –es muy baja–: nadie cuida demasiado un trabajo que no hay mucho que cuidar. Hay una gran libertad para mí, esa libertad permite cierta transgresión, cierta audacia, es un lugar para ciertos excesos de audacia es un lugar donde.. es un lugar para ciertos excesos de audacia en la Argentina. Pasa que nosotros aprovechamos... hay una gran libertad intelectual para mí, si se quiere, y en la crítica de cine se manifiesta más porque está lejos de lo político y está al abrigo de ciertas cosas y no tiene todavía la influencia que tiene la academia sobre la crítica literaria que es mucho más importante... La crítica de cine sigue siendo más libre, digamos, más autónoma... la autonomía y la libertad son características de esto. Me parece, qué sé yo... Me parece que en España los críticos están formados por determinada tradición. Si en España hay diferencias entre ellos,

pero siempre hay cierto reconocimiento de cierta tradición, de ciertas estructuras, de ciertos directores, en Argentina hay mucho menos... sí.

MV: Y a pesar de todo esto que decías, que es re contra interesante, el hecho de la dispersión, de la globalización, como queremos llamarlo, más el hecho de que pueda existir -o existió-, o a lo mejor hay pero uno no accedió a eso, voces reconocibles, en medio de este magma: ¿vos considerás que tenemos un aparato crítico sólido?

Q: Me cuesta hablar del aparato crítico, no sabría decir qué es. Me parece que no. No, yo no reconozco un discurso, digamos, una retórica crítica sólida y no, como uno la puede reconocer en los Estados Unidos: vos ves a los críticos de cine norteamericanos ... de cualquier tipo... digo, el editor en jefe de *Variety*, que es amigo nuestro hoy, Scott Foundas, empezó por escribir en el *Village Voice* y programaba en el Lincoln Center y está ligado al cine independiente: una cosa amplia y todo está conectado con el mundo profesional del cine, el aparato crítico acompaña a la industria. Es parte de...

MV: El mismo sistema.

Q: El mismo sistema, sí. Y la retórica también, una crítica no se puede escribir de cualquiera manera en Estados Unidos, te editan. La idea de que vos acá escribís en una revista y te corrigen los errores de ortografía pero nadie te va a cambiar lo que decís, allá se escriben los editores: la represión sobre el discurso crítico es mucho más grande, la presión y la calidad también, porque es una máquina de producir discursos aptos para ser aceptados por otros profesionales. Yo creo que acá no hay, no creo que Argentina haya tenido... no, no, y además menos aún sobre el cine argentino, que sería el objeto sobre el cual... quiero decir, me parece que la industria del cine argentino ha crecido mucho en el último tiempo, por lo menos en cantidad de películas, cantidad de gente que estudia cine, cantidad de profesionales, filmaciones de todo tipo de publicidades hasta películas de gran presupuesto y pasando por las películas de ningún presupuesto, todo eso haría pensar que habría un discurso sobre el cine argentino que acompañe ese desarrollo industrial que "no hace falta" en el fondo porque es una industria subsidiada por el Estado, digamos, como un bien suntuario que produce que un montón de gente tenga trabajo, pero en principio

es un poco raro como industria. No sé si hay alguna... un discurso, un aparato que se aplique a ese universo, sino más bien una serie de ideas, encontradas, vagas, o sea: al contrario, me parece que a Argentina le falta desarrollar un discurso crítico sobre el propio cine. No me parece que eso exista.

MV: A pesar de eso, o si eso podíamos el estado de la cuestión hoy: ¿Vos considerarás que, hace 15 o 20 años atrás, la crítica funciona como legitimador en la construcción de los autores del Nuevo Cine Argentino?

Q: Sí, sí, pero primero: porque había pocos autores, poco directores, pocas películas, pocos críticos, y poca gente que pueda ver con cierta autoridad el cine argentino, no había mucha gente para hablar de eso... ¿Che, qué pasa, estamos en problemas?

(Pausa)

Q: Bueno, volvemos, no Flavia tenía una cara de preocupación tremenda.

MV: Bueno, me decías recién... bueno, entonces, la conclusión de esto estábamos con la cuestión de si estaba el aparato crítico o no... ¿Cómo debería formarse un crítico hoy para vos? Es lo que nos interesa: ni cine, ni blog. ¿Qué herramientas? ¿Con qué herramientas debería contar un crítico? Además de la historia del cine, que sería muy bueno.

Q: Yo no creo, por un lado, que un crítico deba tener un requisito especial en cuanto a formación, sin embargo, todo lo que sepa, todo lo que estudie, todo lo que aprenda, sirve. Desde una historia de vida hasta una formación académica hasta una experiencia concreta en el cine, todo ayuda a eso, a ejercer el trabajo de crítico pero básicamente me parece que no hay... que ningún requisito es necesario pero ningún requisito es suficiente. Uno puede tener todas esas cosas pero no tener la vocación de crítico, que es tener un diálogo con las películas: intervenir, abrir las películas a una conversación con el mundo, digamos, ¿no?

MV: Claro, ¿vos sentís a la crítica como una extensión de la película?

Q: No, yo creo que la crítica es un diario imaginario con el director, un diálogo al cual el lector de esa crítica está invitado a participar, presenciar, y hay, digamos, hay una relación entre la crítica, la película y el mundo que se juega en la intervención crítica. La voz para la vocación es tener esa vocación para

intervenir con todas las herramientas que el crítico pueda disponer pero no hay ningún título, ningún bagaje de conocimiento... por supuesto que sí: conocer el cine es muy importante a pesar que hoy es muy raro... el conocimiento de la historia del cine me parece que es esencial, sobre todo como referencia y no un cine tan último, me parece que es una deficiencia muy grande en muchos críticos jóvenes: esa afinidad, ese conocimiento de la historia del cine, y al mismo tiempo lo veo muy poco con eso, veo una cantidad de cine contemporáneo, gracias a internet y la piratería, muy grande. O sea que ven mucho de algunas cosas y muy poco de otras, o sea, está como muy disperso ese universo, no está ordenado. Eso es otra conversación. Me parece que lo que a mí me sirve... quiero decir: yo tengo una idea de lo que es el cine hasta cierta época, una idea global, por más que conozca todos los libros, hay muchas cosas que no conozco o no he visto. La historia del cine hasta los años ¿'80? Se puede ver en un año.

MV: Sí hasta...

Q: En un año. Ponele: 5 años y veo dos películas o una por día, veo mil películas. No estamos hablando de la historia de la literatura. La historia del cine es bastante manejable. Por ahí no viste todas las películas de Ozu...pero...

MV: Ni todas las películas suecas, ni todas películas japonesas...

Q: Claro, claro, ni siquiera de los directores más importantes pero...

MV: Tenés un panorama.

Q: Sí, eso se puede. No es como la historia de la literatura universal, ¿no? Pero hoy con la dispersión con las series, formatos audiovisuales, géneros, *trash*, qué sé yo, cosa z, porno, hay tantas cosas que no está clara cuál es la historia del cine, digamos, no hay una historia del cine. Hay una cosa complicada; las películas no intervienen en la historia del cine, intervienen con otra cosa me parece. Quiero decir... Gonzalo Castro, ¿lo conocés? Un editor argentino²⁶⁰, estuvo por acá y hablamos de la película de Szifrón... La película de Szifrón no dialoga con la historia del cine: dialoga con la publicidad, dialoga con la televisión, pero con la historia del cine no tiene mucho que ver. Es muy difícil

²⁶⁰ Forma parte del grupo que dirige la editorial argentina Entropía.

ver esa película con la historia del cine, la crítica está un poco cohibida frente a una película que no tiene... Campanella, de alguna manera, que también hace un cine de gran público, y qué sé yo, de algún modo dialoga con la historia del cine, vos podés entender esa relación historia, ese imaginario... en Szifrón no está eso, hay otra cosa ahí, su universo es otro. XXX decía que no se puede pensar en la televisión porque la televisión no piensa, y también: no se puede pensar en la publicidad porque la publicidad no piensa. Se puede pensar en el documental, se puede encontrar síntomas, problemas, en una película, pero al romperse esa relación con la historia del cine, la crítica se encuentra en un problema: yo no sé si hay relación posible con cierto cine, digamos. Aunque, aunque, los críticos que ejercen en los medios, vienen los jueves y siguen aplicando el aparato, ejerciéndola -no es una crítica a los críticos- simulando que existe un aparato para dar sobre todas las experiencias audiovisuales. Pretendiendo: simulando no es la palabra, bajo la hipótesis que exista...

MV: Ahora me acabo de acordar sobre lo que estás diciendo ahora, que cortamos justo cuando estabas hablando del papel que tenía la crítica en los noventa en relación con el Nuevo Cine Argentino.

Q: Y bueno...

MV: Ahí para vos es radicalmente opuesto a lo que está sucediendo ahora.

Q: Claro, claro, nosotros veníamos bastante bien preparados porque más o menos conocíamos la historia del cine. Y como ese cine, digo: en mi caso particular, yo no soy un especialista en cine, el cine argentino no es un tema que me haya interesado nunca demasiado, como ese cine no es un cine que haya dialogado demasiado con la tradición, es el cine que dialoga con el nuevo cine de festivales, quiero decir... con ciertas tradiciones, el neorrealismo, el cine iraní, el cine asiático, estamos preparados para dar cuenta de ese cine...

MV: Cuando vos decís “nosotros” ¿te intuís a vos y a quién más?

Q: El Amante que era la manera que alguna manera se ocupó de eso, se ocupó de eso, se ocupó de lo que estaba sucediendo en el cine.

MV: ¿Vos considerás que contribuyó de alguna manera a la construcción del autor en el Nuevo Cine Argentino?

Q: Es que... que las primeras películas eran muy fuertemente autorales, eran películas filmadas fuera de un contexto industrial, qué sé yo, Rejtman, Alonso, Trapero, Martel o, qué sé yo, cuatro o cinco más que no eran tantos tampoco, era un cine muy personal. Fuera de Sica, fuera de la tradición industrial, de los guionistas tradicionales, de Aida Bortnik, del aparato del cine argentino, el aparato cinematográfico estaba construido por afuera y como la crítica nuestra también estaba afuera de ellos, no estaba asociada al cine industrial, era bastante afín y además era una renovación evidente... estética.

MV: Cuando vos pensás...

Q: Productiva, era moderno eso. No hace falta cincuenta personas en un rodaje, no hace falta un guión escrito, después volvieron esas cosas, pero eso era un quiebre de la tradición industrial.

MV: Y además de la tradición industrial, rodaje y todo eso, vos pensabas en una noción de autor en los noventa. ¿Cómo completás esa definición de autor? ¿Una cuestión de producción?

Q: No solo eso, era una cuestión de afinidad con el tiempo, con el mundo de ese momento, era un cine contemporáneo, no era un cine vetusto como el que hacía... ¿cómo se llama el petiso este murió?

MV: ¿D'intino? No...

Q: No, este tipo petiso que era camarógrafo, nombre italiano...

MV: Galettini. Carlos Galettini.

Q: No, pero me acuerdo de Galettini como la figura industrial. Pero sobre todo relacionado con el género: jóvenes, mundos que no estaban relacionados con ese mundo costumbrista de clase media, sino otra cosa.

MV: ¿Para vos quién es el autor del cine argentino?

Q: ¿De antes?

MV: De antes o de ahora.

Q: No, de antes, evidentemente... hay una parte del cine argentino que yo no conozco bien que es el cine industrial sofisticado... Tinayre o cómo se llama este que vivió en Brasil...

MV: Christensen.

Q: Esos directores y algunos más no los puedo juzgar porque no los conozco, o sea, no los he visto lo suficiente porque... pero esos directores funcionaban en relación con los directores industriales en Estados Unidos, qué sé yo, con los Hawks con los Cukor, estaban bajo una industria, pero digamos de lo independiente evidentemente después uno tiene que decir Torre Nilsson, Favio, después Aristarain y pará de contar, me puedo estar olvidando alguno...

MV: Y para vos hoy...

Q: Y después en los noventa Trapero, Martel, Alonso sobre todo para mí, Rejtman, y ahí, digamos.

MV: ¿Y hoy?

Q: Y después en los dos mil, uno puede decir... uno puede decir... Llinás y alguna película...

MV: Llinás...

Q: Parece que sirvió lo que le dijo...

MV: Sebastián.

Q: Eh... a ver, algunas cosas que estuvieron en el BAFICI que yo haya visto. Bueno, después está Perrone, está... está este demente... ¿cómo se llama?

MV: Campusano.

Q: Campusano. Marginales, algunos de la FUC, como Perrone que viene haciendo ya esa carrera... estoy pensando películas que haya visto últimamente que uno diga... este Matías Piñeiro... y ahí. Me puedo estar olvidando de alguien, qué sé yo...

MV: No, no, no: para vos. Digamos, Lisandro Alonso se lo ganó, nadie se lo discute pero después hay variables en otros directores que para algunos son, para otros no, otros discuten.

Q: Sí, Alonso para mí es el más claro, pero también Perrone... uno puede decir que Perrone, Campusano, Rejtman... la idea del cine...

MV: Una constante.

Q: Sí. Después hay cosas híbridas, qué sé yo, y ahí hay como una pasta, una pasta de película que algunas hay mejores que otras.

MV: Me encantó la noción de cine pasta.

Q: Sí, por ahí gente que quiere hacer género, le sale alguna cosa que otra mejor, algo que uno dicen: "Andan bien". Después hay gente que quiere hacer cine mainstream...

MV: ¿El cine como lo ves vos hoy, con el cine argentino?

Q: Mirá, mal... Bielinsky es otro que no podía no poner en la lista, digo, *Nueve reinas* es una comedia de género, bien. El pibe Medina hizo una película que se llama *Los paranoicos*, una comedia buena de género. Después todos los policiales de género me parece poco interesante, me estoy comiendo algo pero no... no.

MV: ¿Pensás que el cine de género está en problemas en Argentina?

Q: No, no en problemas, pero yo creo que...

F: María, quiere hablar con vos.

(Pausa)

Q: ...hubo un corte después de esa época, después de los sesenta si querés con las películas de género.

MV: Dijiste, el género es un interregno...

Q: Sí, por ahí se me escapa alguna, estoy pensando sobre todo en policiales que eran películas muy... había una tradición en eso, sobre todo después de Aristarain no hay cine de género, hay cine marginal de monstruos, pero nada que sea importante, no sé si se te ocurre algo a vos...

MV: No, no, no: vos dijiste que el género estaba como bastante desmelenado.

Q: Sí... si a vos te parece que se me está escapando algún nombre, no digo que me sugieras... Bielinsky es el último tipo que intentó hacer algo con el género...

MV: Cuando vos hablaste de la crítica, lo tomaste varias veces, el tema lo largaste ahí, de la cuestión de festivales.

Q: Sí.

MV: ¿Cómo vinculás a la crítica en tanto muchos críticos pasan a ser programadores? ¿Cómo ves esa cuestión?

Q: Mirá, yo creo que los festivales cambiaron mucho el panorama del cine porque, digamos, hay un... digo, hicimos la cuenta en estos años que la

cantidad de películas que se estrenaban en salas era la misma cantidad que se estrenaba en el BAFICI en un año determinado. O sea: no sé cuándo se hizo esa cuenta pero más o menos daba eso, tantas películas en el BAFICI como películas en el año. Argentina tiene una tradición que no incluía las salas de arte: las salas de arte de grandes directores se estrenaban en salas comerciales como cualquier película, con subtítulos, como todas las demás; eso se terminó y no fue reemplazado por cines de arte y comercial, sino que los festivales ocuparon el lugar de donde se empezó a ver cierto tipo de cine. Y después se empezó a formar un gueto donde ciertas películas se ven en ciertos festivales y empezaron a hacer películas para los festivales: los festivales empezaron a tener plata y empezaron a financiar una entrada, cosa que no pasaba ni siquiera cuando nosotros estuvimos. Los directores no vivían... y los agentes internacionales que son el gran jugador... Se creó un mercado secundario en el cine en estos años, que no es el de Hollywood ni de las películas europeas sino el de las películas que circulan en festivales, que tiene su lógica, su economía, su empresa... Los vendedores internacionales son los jugadores más importantes del mercado y han creado un mercado paralelo en el cual, bueno, la proliferación de festivales hace recaudar para que vivan los productores, que viva un montón de gente, y hace que los directores, muchos directores, se orienten a ese mercado secundario en la Argentina, que puede tener una relación con el mercado secundario o no. Entonces hay un tipo de cine que se orienta, un gueto que se orienta..., y esta es otra partición en el mundo del cine: las películas de festivales se refinancian de la misma manera que las películas de Hollywood y que las películas del INCAA, el guión pasa a ser la parte del proyecto más importante hasta en documentales, digamos, y entonces en ese sentido se ha hecho más homogénea la pasta de películas construidas todas muy parecidas por su construcción, etc. No es esa frescura del cine de autor de los noventa o dos mil porque son autores prefabricados porque ese cine necesita cineastas y películas para alimentarse, como las salas comerciales necesitan 3D.

MV: ¿Para vos incide la crítica?

(Pausa)

MV: Si él dijo que lo va a solucionar, lo va a solucionar, no te angusties Quin. No te angusties porque saca arrugas. No estamos para arrugas. ¿Dónde nos habíamos quedado? Nos habíamos quedado en los festivales: vos decías que había un mercado en paralelo. ¿La crítica como entra en ese mercado? Yo me acuerdo cuando me decían rasgos de la gestión de festivales, bueno: uno de los rasgos de la gestión de festivales de la gestión de Quintín es que, uno, abrió la circulación de los críticos internacionales que no venían antes, sería como un paso anterior a esto que sucede ahora. Más allá de que los críticos vengan a festivales, que después se conviertan en programadores de festivales. ¿Cómo ves este proceso? De la crítica por los festivales...

Q: Bueno, es que la crítica se ha transformado... o sea, primero que los festivales son como... no me acuerdo cómo se llamaba la crítica donde lo leí, que se llamaba «el archipiélago de festivales», donde antes un montón de ciudades tenía cines. Hay toda una conexión física de toda esta gente a través de los festivales. Y los críticos son parte de ese, digamos, los críticos... No hay críticos que no cubran festivales prácticamente, o sea..., influyen en la, digamos..., difusión de esas películas. Son esenciales a la difusión de todas esas películas y están muy ligados a los programadores: crítico-programador es una nueva profesión y la difusión... ese mundo, si bien por ejemplo las películas mainstream no necesitan mucho de la crítica, se han independizado de la crítica, creo que todas esas películas necesitan de la crítica como difusión, legitimación, construcción de identidades, la voz de los directores, todo circula a través de los críticos, ¿no?

MV: Eso estamos de acuerdo. ¿Y el momento en que se funde? Porque nuestros críticos son todos programadores ahora.

Q: Y, si no, son asesores de festivales. Lerer es asesor de Roma, Monteagudo de Berlín; qué sé yo, todo el mundo asesora, construye; el mundo se hace a través de esa red de críticos y programadores. Los generadores de opinión, los círculos concéntricos, nacen de un grupo de críticos que van difundiendo a los nuevos directores.

MV: Cuando vos eras, cuando vos viajabas como crítico a festivales hace muchos años atrás, vos ibas, mirabas películas, descubrías cosas... Ahora eso ha cambiado mucho en esto que los críticos son programadores y sesgan más, porque ya está más como preformateado todo. Estoy pensando en eso que dijiste del mercado paralelo, porque ahora ¿dónde quedan las voces nuevas-nuevas?

Q: Hay una industria... hay mucha gente ligada a este mundo que ya construye películas para este mundo y construye opiniones para este mundo. Una necesidad que existe hoy que no existía hace veinte años es la necesidad de nuevos talentos: todos los festivales, desde Cannes hasta el más chiquito, necesitan nuevos talentos, necesitan programar películas de jóvenes directores, financiar y hacer proyectos de jóvenes directores, etc. Cuando el BAFICI nace, un poco bajo la influencia de Sundance, 99, crea una competencia de primeras y segundas películas: un festival orientado a los nuevos talentos; entonces hay una máquina que va generando nuevos talentos todos los años y va descartando esa producción necesaria anual para cimentar el mundo de los festivales. El BAFICI todos los años otorga tres premios a la producción, la municipalidad, el gobierno de la ciudad, y digamos, a películas que van a alimentar ahí esta cosa. Un nuevo talento no es necesariamente alguien que tenga talento: esta es la diferencia con lo que por lo menos alguien creía en el talento de esta persona. Ahora es necesario creer en el talento de esta persona porque alimentan esta máquina... La crítica es condescendiente con respecto a esto: con las películas jóvenes, con las películas del país, con las películas que cumplen ciertos patrones, características, etc. Es bastante complaciente y al mismo tiempo que al espectador de festivales le pasa lo mismo que le pasaba al espectador de películas comerciales antes, como los críticos eran muy complacientes, no sabía a quién creerle.

MV: ¿En ese sentido pensás que ha perdido credibilidad?

Q: Sí, sí, ha perdido credibilidad, se ha hecho homogénea, complaciente y un poco descuidada porque antes... se da el mismo fenómeno de la crítica como apéndice del cine nacional, como parte de la difusión del cine nacional en los distintos nacional. "Hay que defender el cine nacional": qué sé yo, con Bolivia,

el cine boliviano son cinco películas pero bueno. Y el cine argentino a costa de lo que sea, y también los nuevos talentos del cine nacional, hay demasiadas cosas que complacer. Creo que es muy difícil hoy orientarse en un festival de cine, me parece que en la época nuestra era más fácil: qué era lo nuevo, lo más de vanguardia, lo más filoso en un festival...

MV: Bueno, en un punto –lo estoy viendo ahora–, se trasluce como que le estás exigiendo a la crítica un poco más de rigor.

Q: Sí, más de compromiso, el rigor no sabría de dónde... Pero que la crítica distinga –que fue siempre lo que distinguió a la crítica, a la buena crítica–, que distinga lo bueno de lo malo, lo nuevo de lo viejo, lo interesante de lo adocenado, etc. Ese papel creo que la crítica, porque como todo este mercado secundario ha tomado para sí el cartel de interesante, joven, nuevo, talentoso e independiente, bajo ese paraguas hay de todo y nadie se preocupa mucho de distinguir uno de otro, y ahí se cuelan muchas cosas. Y después viene la segunda etapa, uno lo ve mucho en este BAFICI, por ejemplo, donde ya películas que nunca hubieran sido consideradas nuevas, independientes, etc. Van a la competencia de nuevas películas porque ya es como que está todo ahí adentro. Los nuevos talentos ya dan para cualquier cosa.

MV: ¿En ese sentido vos pensás que el BAFICI ha perdido identidad o se mezcla mucho con Mar del Plata, por ejemplo?

Q: No: Mar Del Plata mejoró mucho y el BAFICI empeoró bastante, pero eso para nosotros.

MV: No, no es que sea para nosotros: todo lo que se habla acá queda acá.

Q: Sí, pero digo, Mar del Plata se fue construyendo desde la época de Miguel Pereira hasta lo que hicimos nosotros en el BAFICI, un poco esa era... y a mí me quisieron llevar de director artístico de Mar Del Plata, primero a Monteagudo después a mí. Tenían al BAFICI como modelo y después lo siguieron teniendo con programadores, etc. El BAFICI, por otro lado, entró en una cosa más macrista, más de la cultura... donde no se distinga mucho, no digo *macrista* en el sentido peyorativo, pero digo que no se distinga mucho lo bueno de lo malo. Acharar: emparejar la pasta, yo fui jurado un año en el BAFICI y casi me muero. Vos veías que había un *biopic* de Nick Cave

construido con presupuesto enorme y la típica película de televisión, un documental ecuatoriano sobre un chico retardado, documental de ONG, había..., qué sé yo, alguna película costumbrista sobre el mercado de La Salada que eran como sketch de televisión, o sea... estaba todo el cine que no era de Hollywood ahí. Volví a ser, de alguna manera, hay un retroceso a lo que eran los festivales como esos lugares de cine del mundo, *world cinema*, la idea con la que terminó la generación nuestra de programadores buscando un cine mucho más de autor. “Bueno, acá llegó la película filipina con la delegación encabezada por el presidente...” Qué sé yo, digamos, ¿no? Me parece que esa idea de que todo es cine y que hay cierto elitismo en la búsqueda de los autores, y que el cine es un poco más aburrido, me parece que todas esas cosas influyen en la decisión, ejemplo extremo, de poner *Relatos salvajes* en competencia en Cannes. Ahí es donde se ve claramente que está la pasta, que todo entra. Que todo lo que no es Hollywood entra en ese mundo. Que además la película fuera ovacionada: porque no es que la puso y la chiflaron, una ovación de diez minutos o quince o veinte, pero todo el mundo dice que tanto la función de prensa como la función de público en Cannes fue un éxito impresionante. Y bueno: ahí estamos en una situación donde la crítica no sabe muy bien... demasiadas cosas, demasiado desborde, demasiadas películas, demasiado corte con la tradición del cine, en fin.

MV: Lo que vos decís de la complacencia...

Q: Y sí, realmente estás defendiendo el negocio, digamos. Una vez una crítica francesa, que se llama Bérénice Reynaud nos contó que ella empezó a defender una película china que era muy mala pero que ella decía que era independiente... y trabajaba con Serge Daney, y Daney le dijo: “¿Pero vos estás defendiendo la película o estás defendiendo tu bistec?”

MV: Esperá. Sebastián... (Suenan los teléfonos)

(Pausa)

Q: Sigamos. Estábamos hablando de la pasta...

F: ¿Quieren algo de tomar?

Q: Una sopa.

F: Hay tortilla si quieren.

MV: Yo con agua estoy conforme.

Q: Yo un tecito.

F: Té no porque te va a... un té de coca.

Q: ¿Querés mate de coca? Está bueno...

MV: Dale, probamos mate de coca.

F: Fuimos a Cochabamba.

MV: Estábamos hablando de la relación crítica, programadores, el centro de la pasta... Y ahora estoy tratando de armar todo lo que me dijiste.

Q: Hablábamos... yo creo que la crítica respecto de esa masa de películas con las cuales no tiene una relación de exigencia no se maneja del todo bien.

MV: Porque en lo que vos decís hay que el crítico que es programador y entra en este circuito tiene menos libertad para poder...

Q: Sí, pero le terminan gustando demasiadas películas, es una broma que le hago a los programadores.

MV: ¿Le terminan gustando porque se lo exige el medio, por amistad con los directores o qué?

Q: No, en relación de pertenencia a ese medio, la relación con los directores, eso también influye. Eso también influye en la relación con el cine argentino: se los ve todo el tiempo y empasta más las cosas. Creo que además es una crítica bastante superficial de estas películas, y no se las distingue mucho las unas de las otras... En el imaginario crítico todas se parecen. Es como que se ha vuelto un poco a cierta vieja definición cineclubista entre cine comercial y cine de arte, cosa que Cahiers abolió. La idea de Truffaut que todas las películas son iguales, que tanto podía ser un autor Hitchcock como un bodrio de supuestamente de maestros franceses, esa idea se ha vuelto a reconstruir al revés. Que los críticos ligados a la programación del cine independiente hablan bien del cine puro, del cine no comercial, el cine de festivales, independiente, por oposición al cine comercial... se ha vuelto una especie de estado de «guetificación» de la crítica. Digo, vos ibas a los cineclubes y te daban unos bodrios alucinantes pero eran los cineclubes y todas las películas checas, todas las películas rusas, pero por otro lado se ha mezclado con otra discusión ideológica que es el populismo, digamos. "Eh, todo ese cine iraní aburrido":

todo eso también ha entrado en los festivales, “vamos a dar películas que no sean aburridas para el público”, hay toda una mezcla de variables que no terminan dando cuenta de las películas en sí.

MV: Pero esta identificación, vos decís...

Q: Pero está la identificación y el movimiento contrario, decir: pongamos el biopic de Nick Cave, televisión, género. Digo: hay una nueva sección del BAFICI que se llama “Género y vanguardia”. Género y vanguardia, Panozzo dice que esa fue una idea mía... pero dice mal porque yo decía en esa época, el festival, el BAFICI, digamos, tenía demasiadas películas medias que había que hacer explotar. Desde Bruce LaBruce por un lado a Béla Tarr por el otro. De sacar lo medio, el cine mediano, y meter eso en el centro del festival. Pero la idea de hacer competir películas de género con películas de vanguardia me parece una tontería a mí, pero bueno, qué sé yo. La idea que haya género y vanguardia, es que el festival acepte unas cosas extrañas que están por ahí. Es una idea que es mala en cualquiera de los sentidos posibles. La idea sería poner al cine de género y de vanguardia en la competencia principal, en todo caso, por qué tiene que haber una competencia para definir vanguardia. Pero yo creo que eso es parte de la confusión, que más que nada refleja una idea, refleja la confusión reinante.

MV: O sea que pará... así también me ordeno.

Q: Yo no sé si también me ordeno.

MV: No, no: pero me estás dando mucho material para pensar cosas. Entonces, cuando yo decía esta idea de masificación del gueto del cine de autor, pero al mismo tiempo esta condescendencia, con lo que pasaba antes, ¿estaría atravesada porque en los sesenta no eran condescendientes? ¿O estaban más jugados o más comprometidos?

Q: No, había una condescendencia con los que eran del palo, todo el cine brasileño, digamos, todo cine político brasileño: eran condescendientes con eso y todo el público iba a verlo.

MV: Lo que ha cambiado... son condescendientes con los del palo, pero ahora hay muchos más palos.

Q: Claro, tal cual. Hay más palos, la gente es condescendiente con todo lo que es del palo.

MV: De todos los palos que son del gueto.

Q: Claro, claro, es así un poco.

MV: Y la otra cosa que dijiste que me interesa, esto es...

Q: Hay muchos palos ahora: está la comedia americana, el cine de género, las series de televisión... porque vos explícame cómo se hace crítica de una serie de televisión, vos explícame. ¿Capítulo por capítulo, cuando terminó todo? ¿Cuál es la relación del espectador con esa crítica que ve la serie todas las semanas? No sé, digo, son cosas raras.

MV: Bueno, ¿y el público?

Q: ¿El público qué?

MV: ¿Cuál es la relación de la crítica con el público? Porque hace un rato dijiste que el público no sigue mucho las críticas.

Q: Cada vez menos. Calculo que es un fenómeno mundial, que la crítica tiene cada vez menos, no sé, en algunos países todavía importan...

MV: En los medios masivos de comunicación...

Q: Nadie lee. Yo creo que ya no lee nadie.

MV: No es legitimadora de un grupo...

Q: Yo creo que las críticas de los diarios no las lee nadie, hoy no las lee nadie. Me parece que a lo sumo habrá algunos críticos que la gente los siga... Ahora, la costumbre de leer las críticas los jueves, no. Se guían por la radio, sintonizan qué películas les puede pegar por internet, mucha gente se entera porque sigue las críticas de Estados Unidos, los comentarios internacionales... Yo el otro día vi una película, un tráiler en el cine de una película argentina que se va a estrenar en enero que ni siquiera está estrenada. Ya se trabaja mucho sobre el anticipo, sobre la semana previa, sobre el primer fin de semana, se trabaja como en Estados Unidos. Yo creo que las críticas las leen los directores, la lee el medio, esa es la gente a la que le importa la crítica, porque se legitima... uno podría decir "bueno, son tontos" porque en el fondo al público no le importa. La mala crítica que decís "me hiciste perder 10 mil espectadores" como decían los directores viejos, era mentira todo eso. Ningún crítico le hizo perder ni cinco...

Pero lo que sí, las buenas críticas legitiman a los directores frente a sus colegas, frente al mundo profesional, digamos. Vos sos un director y te presentás a filmar una publicidad y ¿quién sos? ¿El tipo que hizo esa película y los críticos la mataron? ¿El tipo que hizo esa película que se exhibió en Cannes y los críticos la pusieron por las nubes? La crítica genera valor comercial a los directores, más que con el público. Por lo menos en Argentina, digamos.

MV: Entonces el circuito de legitimación del cine argentino, hoy, es para vos, la crítica, pero dentro del radio de lo que son directores, productores, exhibidores... no en relación con el público porque...

Q: No, no, porque hay pocas películas orientadas al público. Las demás están destinadas a no tener público. O sí, ¿sabés qué? Una cucharita, porque se me cayó el saquito ahí adentro... Dejá, ya lo saqué, pero María por ahí necesite. Ah, el coso.

MV: ¿Vos decís que las películas no están pensadas para llevar público?

Q: Hay muy pocas películas que están pensadas para llevar público. Sirven para tener éxito en festivales.

MV: ¿Vos decís que hay películas que están hechas deliberadas para festivales?

Q: Sí, pero mucho más que eso. Creo que la mentalidad de muchos directores están moldeadas por las películas que van a festivales.

MV: ¿Y eso es una secuela de la crítica, de las escuelas de cine, de qué?

Q: De la consolidación de un medio profesional que deja poco afuera, que deja poco de consenso, la idea de un cine bien hecho. Se ha vuelto un poco a la idea que los Cahiers combatían: de un cine bien hecho, del cine profesional bien hecho, independiente, financiado por fondos internacionales, exhibidos en festivales, con fondos del INCAA, exhibido en el circuito europeo...

MV: De la idea de cine bien hecho...

Q: De hecho, para mí los documentales que requieren de un guión previo, de trucos que le den un aspecto de ficción, suspenso, intriga, qué sé yo.

MV: Y esta idea de “cine bien hecho”, que varió: antes no estaba y después estuvo...

Q: Es que la técnica ha mejorado mucho.

MV: El tema de la formación de los directores, la escuela como marca ¿A vos te parece que funciona así?

Q: Los directores pasan por escuelas y en el consenso de la escuela adquieren una idea de lo que es el cine bien hecho, y están más orientados a la técnica y la eficacia que a la estética, que a tener una poética personal.

MV: Yo te decía de la escuela porque surge la idea de que hay películas mejor aspectadas porque vienen como con una marca.

Q: Bueno, las películas de la FUC han logrado eso, una cierta manera de filmar. Hay una manera de filmar muy... También la ENERC tenía una manera de filmar muy obsoleta: los planos del ENERC vienen con contenido social en cada plano y eso está muy ligado a la publicidad. La FUC liberó un poco al cine argentino de eso: planos que no se sabía muy bien para qué estaban pero más bien que son bonitos. La idea de embellecer y, por otro lado, de significar, creo que son las dos maneras de adherir a un criterio de escuela. El ENERC es de la escuela soviética: cada plano es por una cosa, este plano es porque..., el cenicero es porque la imagen de no sé qué; cada plano tiene un sentido, un significado.

MV: Igual, con la idea de que cada escuela es una marca, ¿Cómo funciona la marca? Me estoy preguntando ahora porque también hoy muchos directores muy disímiles, pero tienen el auspicio de la FUC. ¿Eso es garantía de algo? Por ejemplo, el otro día fui a ver *Anagramas* de Santiago Giralt. Tiene auspicio de la FUC, pero puede tenerlo *Anagramas* y puede tenerlo...

Q: Sí, cualquier cosa.

MV: *Betibú*. ¿Se ha convertido en una marca?

Q: No, ni siquiera. No creo que a alguien le importe que una película sea de la FUC, ni siquiera...

MV: ¿En términos de visibilidad vos no lo pensás? No por un sello estético, sino por la garantía de que alguien que salió de ahí está bien formado, en ese sentido lo estoy pensando.

Q: Otra gente de la FUC debe pensar eso. Como hay mucha gente que ya salió de la FUC y mucha gente que enseña, para alguien de la FUC le da como esa cuestión corporativa..., digamos, pero no porque alguien... por afuera no funciona para mí, para mí es una cosa interna.

MV: Para mí es algo importante.

Q: Los de la FUC están convencidos de eso, pero no creo que nadie de afuera crea. Nadie va a ver una película y se fija si es de la FUC. Salvo los profesionales...

MV: Pasar por encarar distinto la conversación: una escuela es una marca. Cuando hablás con directores dicen, por ejemplo, que...

Q: Pero vos ves la película de Szifrón, que estudió en la FUC, tal vez podría tener un cartel que estudió en la FUC, ¿pero qué importa?

MV: O mismo Lisandro Alonso.

Q: Sí, pero es otra cosa. Sí, sí. Creo que el cine más de la FUC es un cine más identificado estéticamente con todas las películas que produjo el cineasta. Con ese estilo de producción, y esa forma autoral libre de los discípulos de Llinás...

MV: Los discípulos...

Q: Sí, los discípulos, los empleados, los socios... todo ese grupo que es muy influido ideológicamente por Llinás, que es el que piensa todo. Ninguno de ese grupo piensa, Llinás piensa por todos. Me da la impresión que es un caudillo estético, como la gente que trabajaba con Glauber Rocha, qué sé yo. Repiten lo que dice Llinás, no podés hablar con ellos, no tienen un discurso: vos hablás con los Moguillansky y no le sacás nada. El único que habla es Llinás, es muy curioso eso.

MV: Me encanta tu idea: Llinás como caudillo.

Q: Pero sí, es muy curioso, no hay otro, no hay una escuela con una cabeza.

MV: Cuando vos hablabas de esta diferencia con lo que pasaba en los años noventa con lo que pasa ahora con lo que pasa en la crítica, la creación del autor, ahora que está todo mucho más deslavazado...

Q: ¿Sabés lo que fue venderle a los festivales internacionales a Trapero, Alonso, digamos, lo que tardaron en asimilar todo eso? La crítica ahí era como todo...

(interrumpe Flavia)

F: No voy a poder llamar al chico.

Q: ¿Por qué? Qué desastre... ¿Y qué porcentaje va? ¿1?

MV: Tranquilo.

F: Tranquilo. No es una enfermedad, es una película, es cine...

Q: No, después le podés preguntar... por ahí la podés dejar hasta mañana, no sé...

MV: A la mañana.

Q: Sí, o 12 del mediodía, no sé.

MV: En esto que vos decías, Quin, como ha trabajado la crítica, la relación con los festivales, estoy pensando lo que habías hablado del empaste en relación con las películas de género... ¿Vos pensás, no sé, estoy pensando ahora, si la ausencia de género es porque hay algún tipo de resistencia de los directores -no consciente- al género como consecuencia de ese primer envión de la influencia de la crítica en lo que fue la primera tapa del cine argentino?

Q: No, porque no sé quién de los nuevos directores se propuso hacer un cine de género. El único de los nuevos directores que se propuso hacer un cine de género de algún modo fue Bielinsky, tal vez, tal vez algún otro también, pero no hubo un proyecto de cine de género, salvo lo más comercial, las películas de Darín, los *Bañeros*..., películas populares, algunos muy medianos que no tuvieron tanto éxito, ni siquiera...

MV: Sí, pero también directores argentinos que hicieron género...

Q: Sí, anteriores, pero que también dejaron de hacerlo.

MV: No, pero digo: un Taratuto.

Q: Ah, no he visto Taratuto, no sé. ¿*Medianeras*?

MV: No, no: No sos vos soy yo...

Q: ¡Ah, sí! ¡La vi esa! Comedias románticas. Sí, ese fue el único género que tuvo alguno en desarrollo. Yo te decía la de Medina, el mismo Szifrón intentó con la comedia romántica...

MV: Burman.

Q: Burman, sí, hizo cine de género. Sí, comedias para parejas burguesas de..., casi comedias de teléfono blanco, qué sé yo. Teatro filmado. Esa herencia del teatro argentino: historias de matrimonios, de parejas, todo ese mundo entre la comedia dramática, hay bastante de eso en el cine industrial. No son directores muy interesantes... pero hay, en ese rubro.

MV: Estos que están llegando a los 40, pero los más chicos...

Q: Los más chicos también hicieron cosas medias parecidas también, de ese estilo. Taratuto es joven.

MV: 42.

Q: Bueno, pero son de la nueva generación...

MV: Winograd.

Q: ¿Quién?

MV: Ariel Winograd,

Q: No la vi la película. No vi lo que hizo.

MV: ¿No viste *Cara de queso*, ni *Mi primer casamiento*²⁶¹ ni *Vino para robar*?

Q: No, no las vi, hay un proyecto de género.

MV: ¿Y las mujeres que dirigen, independientemente de Martel que ya la hemos tocado?

Q: Bueno, está coso, esta chica que hizo *Los rubios*...

MV: Carri.

Q: Carri, que hizo bastantes películas, bastantes parecidas entre sí, bastante dispares también. Y qué sé yo, Berneri, que hizo películas bastante sólidas, con una mirada... parece que haya muchas mujeres... Digo, está esta mina que hizo esta película *Leones*²⁶², típica de la FUC, ligada al teatro...

MV: ¿Ana Katz?

Q: Ana Katz... ¿te acordás que le rechazamos una película, la primera, nosotros? Ana Katz a mí me parece una directora caprichosa más que una autora, una persona que tiene ideas muy fijas sobre una cosa, no una autora que tiene una idea cinematográfica, me parece que su mujer película es la que hace una adaptación de *La voz humana*, la mina que llega a Pinamar, el novio

²⁶¹ Yo confundo el nombre. Se trata de *Mi primera boda*.

²⁶² Se refiere a Jazmín López.

la abandonó... Eso tiene cierta gracia. Es una directora de teatro, como cine no es muy interesante. Algunas cosas le salen mejor pero no hay, digo, qué sé yo, yo vi esa *Los Marziano*, que era un intento de comedia popular, caprichosa, con los tipos que se caían en un agujero, un poco de mal gusto con esto de comedias de enfermedad. Puede ser que se me pasó que hay un enorme sector de personas, mujeres incluso, que hacen comedias, personajes y qué sé yo, hay de todo eso. Me lo comí, pero he visto poco también.

MV: Pensaba porque tenés muy claro y definís con claras marcas autorales a Lucrecia Martel pero me interesa esto que dijiste porque dijiste que Albertina tiene una cosa muy dispareja que no la ponés a la misma altura que Martel, y de Berneri que dijiste que es “sólida”.

Q: Sí, es sólida, me parece que es sólida. Yo vi la que probablemente sea la peor película de ella que es la de Pérez, la hija de esta vedette que trabaja, la de Silvia...

MV: Silvia Pérez, sí.

Q: Que es una película fallida, con un montón de problemas. ¿Viste que les afanaron todo en el rodaje? Y se nota que es fallida en muchos aspectos, pero se nota como una idea, pero qué sé yo...

MV: Cuando vos analizás una película...

Q: Igual hay muchas películas, me parece que si uno las mira desde el punto de vista de la eficacia, ese cine ha progresado, los diálogos son inteligentes, la cámara es mejor, el sonido es bueno, los actores son frescos, ha ocurrido una evolución del cine argentino en general y no hay muchas cinematografías que hayan más de 100 películas por año, yo creo que ahí hubo una mejora. Ahora, ahí empezar a distinguir entre los Taratuto y los Katz y los qué sé yo, los que uno quiera, desde el punto de vista industrial está bien decir que uno es más eficaz que el otro, pero autoral no veo nada, me parece más bien...

MV: Como que estamos en una meseta-meseta.

Q: Una meseta, un conjunto de profesionales que hacen películas, que viven del cine, que filman publicidades, que dan clases, que cobran subsidios, que hacen la vida de un cineasta, cosa que hasta hace 20 años era imposible.

(Pausa)

MV: Pensando en cómo vos ves a la crítica y cómo la veías, ¿Considerás que hubo también una crítica que vio al crítico como autor acá en Argentina?

Q: Bueno, yo traté de ser un crítico que tenía una voz.

MV: Sin lugar a dudas.

Q: Yo creo que algunos tipos que te nombré, Faretta, Cozarinsky, otros tipos que yo probablemente no haya conocido, eran tipos que tenían una voz.

MV: Hoy no.

Q: Lo de autor es como una metáfora. Un escritor es, qué sé yo... alguien que construya un discurso, una intervención sobre el cine que sea más consistente, enloquecedora.

MV: Porque es como más comunicante entre lo que era más interesante entre la crítica y el cine y lo que hay ahora, la chatura, el engrosamiento o como queramos llamarlo.

Q: Sí, yo creo que ahora es más difícil construir eso, justamente por la explosión. No sé si era la pregunta...

MV: Claro, sí, porque me pregunto hoy si a pesar de la diversidad pudiera haber alguien con una voz muy fuerte, así como uno está pidiendo a gritos en el cine, si uno la pudiera encontrar también escrito.

Q: Lo que pasa es que en la crítica, así como en el cine, una voz puede ser, digo... el crítico es un escritor: su eficacia o su calidad está dada por su calidad de escritura. Cierta talento para escribir ayuda, pero un crítico puede ser efectista, puede encontrar fórmulas, puede ser ameno, entretenido, como las películas o sino es difícil de leer. Ahora, esa voz, que atrás tenga...

MV: Sustancia.

Q: Que ahí atrás salga coherencia, honestidad, que no escriba para la tribuna, para lo que se espera de él, es un trabajo muy difícil.

MV: ¿Tenemos críticos efectistas?

Q: Yo creo que todos somos un poco efectistas. Creo que los críticos buenos en Argentina siempre han sido efectistas porque es un medio que para destacarse la gente tiende a ser efectista y después no puede parar.

MV: ¿Hay esnobismo en la crítica?

Q: Como en todos lados, en los directores, qué sé yo, no me parece que especialmente. Es parte del esnobismo de toda actividad artística. No habría artistas sin esnobismo.

MV: Podés no contestarme esta pregunta, pero ¿Considerás que hay gente que hace crítica hoy que en realidad para vos no tienen elementos para hacer crítica?

Q: No, yo creo que...

MV: Independientemente del soporte en el que escriba porque uno tiene que mutar...

Q: No, eso no es una excusa porque uno tiene que escribir en el diario y no hablar de cosas raras pero ser intelectualmente consistente, eso no quita, es como las películas. Yo creo que...

MV: Porque unas cosas es que uno no entienda...

Q: Yo creo que los críticos son un poco perezosos, más que nada.

MV: A ver: ¿Cómo es eso?

Q: Son perezosos porque no hacen un gran esfuerzo en ir más allá de lo que se espera o de entrada se supone de la película. Creo que los críticos solo, este... ¿cómo se llama? A ver... No sé. Querría ser prudente con esto y no he leído tanto, sobre todo últimamente. Hay demasiados críticos perezosos en tanto no hacen ningún esfuerzo para acercarse a las películas. Se quedan con una idea previa y ven si las películas se ajustan o no a las ideas previas que tienen.

MV: ¿Acercarse a las películas vos decís en términos de dejar que los conmuevan y a partir de ahí tratar de entenderlo o...

Q: No conmuevan

MV: ¿O deber informarse sobre todo lo que es esa película?

Q: Ninguna de las dos cosas, creo, aunque en parte las dos cosas, sí. Pero que se abran, entenderlas, entender qué son, cómo están hechas, entender la estructura, entender los principios sobre los cuales la película está hecha, dar cuenta de eso.

MV: Yo tengo la impresión de que algunas críticas leen toda la información que bajan de la web...

Q: Sí, no te gastés en hablar de eso...

MV: No, pero...

Q: Pero ojo porque también hay un movimiento de los directores para escribir su propia crítica y ser impermeable a la crítica. Creo que el juego de la crítica en los últimos años... ¿Qué es eso?

MV: Es mi odontóloga.

(Pausa)

MV: Vos recién anunciaste que también los directores...

Q: En la era clásica, cuando empezamos con El Amante, los directores pensaban que la crítica era el enemigo. Como decía Aristarain: "Si hablan bien son buenos críticos, si hablan mal son malos críticos". Pero los directores no tomaban en cuenta a la crítica cuando hacían sus películas: los críticos analizaban lo que se filmaba. Luego hubo una generación de directores que se empezó a dar cuenta de las cosas que decían los críticos, qué decían y que ciertas películas eran impermeables a los críticos y que ciertas cosas los irritaban.

MV: Vos seguí.

Q: Entonces...

MV: Perdón, tengo otra reunión.

Q: No, dale, dale.

(Pausa)

Q: Me parece que los nuevos directores...

MV: ¿Nuevos a partir de cuándo?

Q: Esta década, la pasta festivalera, hacen películas con la crítica incorporada, los más sofisticados ya saben qué van a decir, porque los críticos no van más allá de lo que dice la película.

MV: ¿Este concepto que vos estás enunciando afecta también a todo el proceso de producción de la película?

Q: Sí, absolutamente. Y más cuando las películas tienen financiación de fondos internacionales, fondos que están formados por jurados, programadores y críticos que conocen el aparato perfectamente porque han sido parte de él. O sea que ahí ya está claro más o menos el rango de películas que son

invulnerables y herméticas a la crítica, que no la puede penetrar. Creo que hay algo de películas en donde el director se esconde, por ejemplo la de Szifrón: ¿Dónde está Szifrón ahí? Bueno, hay una manera de entrar pero la puerta está sellada. Digamos, es parte del conocimiento de hacer películas: no se pueden desarmar fácilmente desde un argumento ideológico, estético, digamos, de consistencia interna, etc. Etc.

(Pausa)

MV: Saldrá bien, no te preocupes.

Q: ¿Qué te iba a decir?

MV: Una película como la de Szifrón ¿Dónde está Szifrón?

Q: Sí, dónde está. Después hay otra más sofisticada que es que el director que tiene un control sobre el aparato...

(Pausa)

MV: Decías: Modelo Szifrón o el que tiene el control sobre el aparato conceptual como...

Q: Llinás. Pero también Pedro Costa. O... sí.

MV: En ese sentido se vuelve impermeable a la crítica.

Q: Sí, también, porque tiene control sobre el aparato conceptual aplicable a la crítica.

MV: Igual Llinás es un caso particular porque está afuera de todo.

Q: Nah, es un psicópata, el tipo que no puede aceptar otra cosa que su vos, mata cualquier otra cosa. Él quiere que se diga lo que él quiere que se diga. Es como los directores de antes: quiero que se diga que esta película es maravillosa y no sé qué.

MV: En este sistema, ¿cómo los directores pueden tener incorporados, a pesar de sí, la crítica...

Q: ¡Porque hay un sistema! Un aparato que hace determinadas películas que tiene determinadas categorías que además tiene determinada retórica.

MV: Que no es lo mismo que los directores que además son críticos.

Q: No, no tiene nada que ver eso, es un casualidad eso, son pocos.

MV: Villegas.

Q: Es irrelevante como categoría.

MV: ¿Para vos es irrelevante? ¿No lo ubica en otro lugar?

Q: Y los directores son críticos de alguna manera, han escuchado, han leído, han incorporado ese discurso.

MV: Yo lo digo en términos de producción porque un crítico de cine es un crítico de cine.

Q: No, pero hay muchos críticos... Mirá Wolf que hace películas, es crítico, es programador, es guionista, qué sé yo. Es lo mismo.

MV: Y vos esa parte de lo mismo...

Q: Todos podrían escribir crítica si tuvieran algún talento para escribir...

MV: Talento para escribir. Eso me gusta.

Q: Talento, vocación.

MV: No, porque una cosa es talento para escribir y otra cosa es vocación.

Q: No, pero es lo mismo, quiero decir: talento puro, qué sé yo, de tener cierto deseo de escribir, eso es lo importante. Porque una cosa es tener el deseo de escribir y otra tener el deseo de ser escritor. Porque si yo quiero ser escritor y ganarme el Nobel, pero igual no quiero escribir ni una carilla.

MV: Pero vos te movés de acuerdo a ese deseo y a una intención de darle a tu escritura una marca para que digan que ese es Quintín y no otra cosa.

Q: No hay intención, no.

MV: No consciente, pero...

Q: Pero en todo caso la que tuve yo como crítico es la de entender un poco más allá de lo que venía...

MV: Es eso y además definir un tipo de escritura, además del hecho de que uno escriba bien. Son como tres cosas que si junto las tres son maravillosas. Hay gente que puede tener vocación, talento y por ahí no escribe bien.

Q: Pero son detalles. Quiero decir que me parece que conceptualmente hay una cosa que está difícil en ese sentido: la tienen difícil los críticos y la tienen difícil los directores. Pero todos juegan a ese juego de estímulo y respuesta, digamos. La respuesta es esperable de estímulos esperables.

MV: Tu visión contemporánea del estado de la cosas no voy a decir lamentable pero...

Q: No, un estado... ¿cómo te puedo decir?

MV: ¿Pasivo?

Q: No, de mucha novedad y poca originalidad. Muchas cosas nuevas y pocas cosas distintas. Y lo que se escribe me parece que pasa lo mismo. Mucha gente que escribe y poca gente que diga algo distinto.

MV: ¿Creés en las escuelas de crítica?

Q: No, no... Yo lo que creo que debería hacer una escuela... pongamos que hay talleres de crítica, como talleres literarios, qué sé yo... lo que uno puede ayudar es a la gente a que encuentre su voz, que encuentre su propia escritura, no sé qué otra cosa pueden hacer los talleres de crítica. La verdad que no...

MV: Es una marca fuerte que haya una escuela de crítica.

Q: Sí, a mí me asusta un poco, digamos. No participaría en ese emprendimiento, me parece un poco estéril y frustrante, no sé por qué la gente... no entiendo por qué la gente quiere ir a un taller literario. Pero la verdad es que hay gente que escribe que gente que lee y con el cine pasa un poco lo mismo. Hay más gente que filma que gente que piensa, y los que piensan son parte de ese juego. ¿Sabés qué? Es más light para mí en ese sentido: más light y menos ingenioso. Algo así.

MV: Algo así. Vos pensás... En Argentina hay pocas revistas de cine...

Q: Sí, creo que hay pocas. Ahora salió una con Filippelli, Llinás...

MV: Ah, qué divino.

Q: La presentan el viernes. Dicen que es muy polenta.

MV: Vos me dijiste que hubo una revista que marcó un tiempo y una identidad: ¿Vos pensás que lo sigue teniendo?

Q: No la leo hace mucho. Desde que pasó a digital a mí me cuesta mucho leer... Pero la idea de una revista en digital, que sale una vez por mes, y que tiene la estructura de una revista en papel no me entra.

MV: No te entra.

Q: No. Sí una cosa con actualización diaria, un blog, un sitio, pero la idea de una revista que en lugar de hojearla uno la lee ahí, me desarma un poco.

MV: Ahí estás del lado... porque vos tenés *La lectora provisoria*, tenés una estructura donde escribís en un soporte digital...

Q: Sí, yo escribo en *La lectora*... y lo que me gusta es que a los cinco minutos está publicado y lo pueden leer. Eso me encanta. Tener que armar y editar... y el que no sea gratis... tener que ir a un sitio... Por lo menos te comprás una revista y la tenés ahí para que la abran, te comprás un libro... tener el derecho para abrir algo digital que no vas a abrir es mortal, es mortal. O sea, es terrible. No sé. Es como la nada, es como comprar aire. A mí no me gusta la idea. Pienso que lo digital debería ser gratis. No concibo la idea de pagar por lo digital, como usuario te digo.

MV: Vos lo que estás diciendo tiene que ver con la inserción de uno como usuario digital, pero por otro lado esto que estás diciendo es el hecho de que si paso una revista a formato digital no puedo seguir teniendo el formato de la revista en papel, tiene que tener otra forma...

Q: ¡Claro, claro! No puede tener el formato de la revista en papel.

MV: Es una conciencia tuya que implica que el soporte digital tiene que ser... las notas, la navegación no puede ser lo mismo porque hacer ruido de lectura.

Q: Sí, sí, qué sé yo. *El amante* nunca fue una cosa homogénea, diferentes ideas, pero tenía una estructura donde podías ver claramente la línea editorial. En el sitio este de *El amante* es imposible para mí.

MV: Tampoco seguís otras críticas...

Q: No, me aburro mucho, y además como veo pocos estrenos... No me gusta leer las críticas antes de ver las películas, nunca lo hice.

MV: ¿Qué ves hoy?

Q: Esperá, voy al baño, estoy re...

MV: Mucho té.

Q: Sí.

(Pausa)

MV: ¿Qué ves hoy?

Q: No veo más de cinco películas por año en el cine, en salas comerciales, y veo... estos últimos años fui a Mar del Plata y el BAFICI y vi como 20 películas en cada uno. No veo mucho.

MV: ¿Tampoco ves por la web?

Q: No, de vez en cuando, no veo mucho. Estoy leyendo más de lo que veo cine.

MV: ¿Y qué estás leyendo?

Q: Y no... porque en los últimos años he intentado convertirme en un crítico literario, un poco eso. Nadie me da mucha bola, la idea de venir de afuera... nada, leo de todo. Trato de escribir, a veces menos, a veces más, pero nadie me ha contratado como crítico literario, problema...

MV: ¿Nunca pensaste en hacer una historia de la crítica?

Q: No. Alguna vez... pero después pierdo la pista. Yo de los últimos años no puedo decir mucho. Yo hasta los noventa... entre los cincuenta y los noventa.

MV: Y bueno, pero con eso te alcanza y sobra, ¿no te parece?

Q: Ya está escrito eso además. No, no...

MV: No: historia de la crítica no querido, eh.

Q: No, a mí lo que me interesa hoy, si me interesa algo, de la crítica de cine es entender este juego de nuevo cómo habría que escribir crítica. Porque hay película que yo no las entiendo, no me pasaba antes. O sea: no las entiendo. Te decía lo de Relatos Salvajes, o sea: hay algo que no me gusta ahí. Pero es muy fácil decir: "Ah, es una película de televisión". Es y no es: es una máquina complicada, muy eficaz.

MV: Por lo que está ganando.

Q: No solo por la taquilla. Sedujo a los críticos de una manera impresionante. Esa adrenalina que genera en los críticos...

MV: Sí, es una película que como vos decís, 15 años atrás no hubiera entrado nunca a una competencia en Cannes.

Q: No, ni lejos. Bueno, pero ahora es una película que... digo, o ciertas películas americanas recientes. Iñárritu, el chileno este...

MV: ¿Larraín?

Q: Larraín, son... digo, vos decís: "¿Qué esto? ¿Por dónde va este cuento?"

MV: Vos estás intentando entender qué es lo que propone...

Q: Esos tipos también van al mercado de los festivales. Larraín, Iñárritu, grandes directores, qué sé yo, es un canon muy nuevo, Lars von Trier: un cine de grandes truculencias, un cine truculento. *Relatos salvajes* tiene eso, cine truculento con grandes temas, bastante bastardo, pero como en el reparto del trabajo latinoamérica tiene Ciudad de Dios... Escuadrón...

MV: *Tropa de elite*.

Q: *Tropa de elite*. Grande, pomposo, truculento, violento, etc. *Tony Manero*, una película... ¡Mamita! ¿Quién hizo esta película? Sí, después ves y es publicidad, pero también es historia, es alegoría política, recuperar lo más... eh... si querés banal y al mismo tiempo un cine de significado muy dirigido a un espectador que no tiene mucha conciencia cinematográfica.

MV: ¿En un punto estás tratando de entender cuáles son las partes o cómo se arma este tipo de híbrido?

Q: No, supongo que ellos saben cómo armarlo, tienen técnicas, saben cómo trabajar estas cosas...

MV: Yo digo como vos decís “no lo entiendo”: ¿Cómo acercarte a ese universo que te resulta más ajeno?

Q: No, cómo hacer crítica sobre ese mundo. Cómo hacer crítica. No sé cómo hacer... Hace muchos días que intento escribir un artículo sobre *Relatos salvajes* y no me... no estoy muy seguro de cómo escribir eso y por ahí me pasa lo mismo con otras películas. Quizás perdí la costumbre, pero hay algo también con lo ético, con el gusto, eh... quiero decir, la crítica para mí siempre fue fácil en el sentido de, no crear problemas en sí, yo sentía que una película me gustaba y me ponía a encontrar los argumentos por qué me gustaba y las estructuras y las cosas... a veces una película que me gustaba la empezaba a analizar y me daba cuenta que no me gustaba tanto o al revés: una película que no me gustaba tanto la empezaba a pensar a escribir y...

MV: Encontrás...

Q: Encontraba algo que la justificaba. Pero ahora es distinto. Ahora yo no sé si hay ciertas sensaciones que yo con una película como *Relatos salvajes* que los méritos que le puedo encontrar van en contra de una sensación profunda que

tengo con la película y a lo mejor... es decir, es una máquina que no la puedo meter en la categoría, digamos, la crítica que yo ejercí, la de los Cahiers, era una crítica en donde las películas eran malas no porque la cámara no fuera brillante sino porque eran malas éticamente, porque había una relación ética y estética en las películas. Ahora esto no sé si se mantiene, la ética y la estética van por cuerdas separadas, esto es lo que han conseguido estos directores: esconder la ética de las películas y que eso no se refleje muy claramente en lo estético, me parece, no encuentro esa afinidad.

MV: Y cuando encontrás la ética escondida no coincide...

Q: Es una ética que nada es personal, es negocio. Porque vos antes veías una película fascista... qué sé yo, *Tropa de élite* que es una película fascista para mí, totalmente, tiene la forma fascista, de la ficción de izquierda que era un cine fascista. El cine problema, *La batalla de Argelia* que ya era una película fascista aunque era de izquierda: película sobre los torturadores desde el punto de vista de los torturadores. O sea: vamos a decir la verdad, eso ya era fascista, eso se dieron cuenta los Cahiers. La sección famosa de Rivette, etc. El recuadro, el plano, el sensacionalismo con la tortura... y la película es una mierda, pero bueno. *Relatos salvajes*... ¿Qué es? ¿Una crítica a eso? ¿Es una explotación? ¿Una recreación imaginaria? No es tan fácil, es un problema. Así que... no sé.

MV: En este momento te sentís alejado de la crítica, en general, por todas las cosas.

Q: Sí, por ahí es porque me alejé de esto por una elección de vida, pero también es por una cuestión de un estado de cosas y de ciertas películas que... Y por otro lado las películas que son más fáciles de acceder y de ingresar, ya no son tan interesantes. Las películas que uno tiende a ser condescendiente con ciertas ideas que uno tiene del cine y comparte con los directores. El cine es insuficiente hoy y la crítica es insuficiente.

MV: Y a vos como espectador también...

Q: Mirá, pero es evidente en el sentido de que, qué sé yo, directores importantes de los noventa, dos mil, Kiarostami, medios perdidos. Medio que entraron en la pasta festivalera... o este Béla Tarr que dice: "Yo no voy a hacer más cine, voy a tener una escuela no sé dónde", qué sé yo... los... no

parece... ¿qué es lo genial que ha aparecido en esta última década? No sé dónde están los nuevos directores.

MV: ¿Y los viejos, ninguno? ¿Haneke?

Q: No, para mí se fue a la mierda, ese es el caso más típico de un tipo que se vendió al comercio de una manera... hacer un cine facilón para señora gorda. Haneke yo lo entrevisté en Cannes cuando presentó *Funny Games*, la primera versión -no la que hizo en Estados Unidos-, y era un oscuro intelectual austríaco, tipo intelectual. Apenas hablaba inglés, hacía sus adaptaciones de Kafka y venía con una idea medio radical. Lo chiflaron ese año en Cannes... hubo un escándalo en FIPRESCI porque nadie quería premiar esa película, qué sé yo. A los 10 años era como cosa normal, todo el mundo quería más Haneke, más escándalo. Me acuerdo de un gran personaje del cine francés que cuando vio una película de Haneke dijo: "¡Qué fin de festival!" El tipo se daba cuenta que era eso lo que el festival quería y las fue haciendo cada vez más berretas, más obvias, y se agotó hace 15 años Haneke. Pero toda esa generación de directores laureados en Cannes me parece que le pasó lo mismo: a Von Trier, a los Dardenne... todo es como eso mismo. Alguno tiende a pensar si todo eso estaba bien o todo eso estuvo mal, digamos. Los tipos que hoy ganan en Cannes, no sé quién gana hoy...

MV: ¿Hay algún director, no de los clásicos porque seguro que sí, que realmente te sacude o te emocione?

Q: No sé, no sé, puede ser...

MV: ¿O que te de placer verlo?

Q: Bueno, qué sé yo...

MV: Mirá que es muy crítica...

Q: Todavía... No sé, a ver... Las películas de Kiarostami últimas me gustaron. Algunos americanos que todavía me gusta lo que hacen.

MV: ¿Qué americanos?

Q: Y, de Eastwood a Carpenter, los de siempre. Ferrara. Y después algunos otros... pero sí, yo no he cambiado mucho de gustos ahí.

MV: ¿A quién volvés siempre?

Q: Ford. Sí. Sí. Siempre uno vuelve porque está todo ahí. Todo el cine americano que uno ve está hecho sobre Hawks, no hay nada que no haya hecho Hawks antes, la idea de los grupos, la idea de la gente. Hemos descubierto a Behn, un director muy experimental que me interesa fuera del *mainstream*. No son muchos, pero porque tampoco estoy adentro, capaz si me decís que vaya a los festivales más importantes y mire todas las películas te puedo dar una lista, pero desconfío un poco. Miguel Gomes, no sé si lo conocés, es del *Aquel querido mes de agosto*, *Tabú*...

MV: *Tabú*, sí.

Q: Yo lo conocí al tipo, vivo, inteligente, pero no le creo mucho.

MV: Siempre hay alguien que me dice: “¿Cómo no ves todo...?” Que no me sale el nombre...

Q: Apichatpong.

MV: Apichatpong.

Q: Sí, también, qué sé yo. Nosotros vimos una Apichatpong que para mí estaba muy bien. Y después... qué sé yo. Es un tipo muy talentoso que estudió arte en Estados Unidos, que entiende cómo generar discursos visuales muy hábilmente y filma lindo, y tiene además una historia como... esa mezcla con lo local, la cosa tailandesa profunda con su mirada y la gente de campo... Esa mezcla le da un cine poderoso, digamos... y ganó en Cannes. Una película de ese tipo que gane en Cannes es una rareza, pero también de la sensación de que es un cine asimilable por la máquina. Yo creo que un cine muy bueno no podría estar nunca en la competencia en Cannes. Yo creo... bueno, a mí me gusta mucho Alonso, pero creo que es demasiado cine... demasiado raro... ni él sabe lo que hace. No puede escribir un guión Alonso, las películas no tienen guiones. Bueno, Godard... Godard nunca va a hacer películas malas...

MV: No...

Q: Nunca va a hacer la película que esperan que haga, justamente él se ha cuidado siempre de eso. Pero se aburre.

MV: Pobre. Esta con un Alzheimer muy grande.

Q: ¿Godard? No sabía.

MV: Me lo dijo hace unos días Román Gubern.

Q: Ah bueno, entonces no le creas mucho a Román Gubern. Es medio mentiroso.

MV: Es medio mentiroso pero esto lo dijo medio sentido, medio apenado porque no estaba bien Gordard. Pero lo que estás diciendo es cierto de Alonso: el guión de *Jauja* eran 15 páginas de descripciones de olores.

Q: No sé, andá a saber, pero bueno.

MV: Describía olores y colores...

Q: Apichatpong... qué sé yo.

MV: Vos que sos un gran lector de películas y de libros, en todo lo que estás manifestando, como una especie de desencanto, hay algo que dijiste que me repiquetea la cabeza que es la falta de compromiso...

Q: No es una cuestión de la edad. Porque cuando uno es grande... yo no puedo hacer como hacía antes. No puedo hacer como Jorge García que sigue viendo siete millones todo el tiempo y reviendo la película. Yo, ya está, no puedo ver todas las películas y leer todos los libros. Tampoco sé qué seleccionar, no puedo decir: "No, yo solo leo Olimpo". Orientarse es muy difícil, me cuesta.

MV: No, está bien lo que decís porque a mí me ayuda... ¿Vos cuántos años tenés Quin?

Q: 63. Soy viejo, viste. Viejo, viejo. ¿Qué pasa Fla, alguna novedad?

(Interrupción)

MV: No sos tan viejo. Yo no llegué a los 50 años pero no sé si tengo ganas de ver todo. Lo que vos estás diciendo me obliga a repensar mi lugar. Cuando dice: "Es imprescindible que veas..." Yo no sé si es imprescindible que vea.

Q: Yo no tengo nada que diga que es imprescindible que veas.

MV: Digo, me puede gustar que alguien diga: "Yo no hago crítica". Cuando Flavia trajo hace un rato a colación a Jony Perel: "Yo no hago crítica, me dedico al análisis, hago otra cosa" Pero me dice: "¿Me podés escribir algo para mí película?"

Q: ¿Para cuál?

MV: 17 Monumentos.

Q: Un bodrio increíble. Se lo dije en todos los tonos. La primera película de él me gusta mucho, la de la ESMA. El tipo va y se mete en la ESMA... y la que hizo después de la demolición del coso ese de la ESMA también me parece que está bien. La de *17 Monumentos* la tiene que tirar. Una película que está mal, mal pensada, no tiene ninguna gracia y, nada, es una falta de vanguardia. No es cine, para mí.

MV: De todos modos mi función, cuando me piden que analice una película es ver cómo está armada, elementos formales, de todos modos voy al cine...

Q: ¿Qué pasó con lo de Perel?

MV: ¿A título personal? Se me hizo infumable por lo larga y todo, pero hay un punto que yo tengo totalmente separado -que es mal formación profesional, eh- que es que separo mucho mi gusto de lo que está ahí y en un momento hay algo que se dispara en mí que digo: “¡Ops! Todos los planos duran lo mismo.” Está esto acá. Yo con esto puedo construir un andamiaje de lectura independientemente de la película sea mala o buena...

Q: Pero sí, lo podés hacer, pero ya lo construyó él. Eso lo que construyó cuando hizo la película. Vos podés describir. Pero para mí el problema es que el objeto de vanguardia en el cine de vanguardia es conceptual. Y el arte conceptual, y el arte. Él se copia de Benning y es raro, no sé si viste algo, bueno, en fin, pero a diferencia que Benning filma sus planos para que haya una microhistoria, aunque sean perros que pasan por ahí. Este filma algo que no tiene ni gracia ni nada en esos planos. Duran esa cantidad de tiempo porque alguien lo escribió en un papel. Vos podés pensar: los monumentos son feos, que es lo que dice él, que lo metió para que la gente piense qué feos que son y medite pero eso no es cine. Es meditación budista o no sé qué. Pero eso es fácil. Es una película en la cual no hay nada que se mueva desde el punto de vista cinematográfico. Salvo que vos comprobás lo feos que son esos monumentos. Es un documento...

MV: Sí, es un documento que él hace...

Q: Sí, pero eso ponelo en una instalación, ponelo en un librito. Y es lo mismo. Esas no son películas difíciles porque todo está ahí.

MV: No, no, no: En eso lo decía por otra cosa. Lo decía por el hecho que cuando me piden: “Hacé crítica” yo le digo que no me dedico a esto, me dedico a otra cosa, pero que igualmente me interesa el lugar desde el que miran los críticos, porque si hay algo en lo que estoy de acuerdo -no debería decirlo como entrevistadora- pero...

Q: Bueno, no lo vas a poner esto.

MV: Digamos, hay una cuestión de falta de vísceras.

Q: Es un tipo falto de vísceras.

MV: No, en términos generales, de falta de toda la relación que estás teniendo. El cine argentino contemporáneo, la crítica, esto que definiste... me encantó el término: “Una pasta”.

Q: Y ahora está bueno algo que vos hablabas. Otra cosa que tiene que ver para mí, cuando hablabas de Taratuto, una película de esas: *No sos vos soy yo*, esa creo que la vi. Vos te das cuenta que en esa película lo que hay es una cosa generacional, de alguien que le habla de clase y de generación, que le habla a gente que es como él y lo van a entender. Esas películas no presuponen un espectador universal, presuponen un espectador, una cultura, tienen un target. Son como la publicidad, van dirigidas al ABC1, tienen como una cosa de clase media... Burman, Burman, por ejemplo. Gente que vive en un mundo parecido al de ellos. También los críticos tienen como un target de gente que consumió lo mismo, vivió lo mismo, está en el mismo lugar. Yo lo que no encuentro es un crítico hoy que me diga: “No, lo que hay que mirar es esto”, no, todas son referencias. Vos lo escuchás a Domínguez y te habla de música, de referencias, de historietas, los catálogos del BAFICI.

MV: Claro ¿Y la película dónde está?

Q: Es un mundo *cool* y ellos están en ese mundo *cool*, total tiene ese perfil. Y hay una vida que empieza con ellos, generación triunfante, y hay películas que se relacionan con esa idea de triunfo generacional.

MV: A mí lo que me llama la atención es que uses ese término: *generación triunfante*. ¿Triunfante de qué?

Q: Es raro eso, pero es como triunfante. Es una generación, primero, que es una generación postdictadura y es una generación tecnológica, moderna; moderna en un sentido amplio, sin connotación. Una generación que empieza de nuevo, que el mundo empieza con ellos: con otra tecnología, con otras películas y otra política, democracia, qué sé yo, todo eso. Y son modernos, están educados. Son como la clase dirigente del futuro. Yo creo que veo eso en estos críticos. Se sienten eso. Se sienten clase dirigente, para mí, cosa que no pasaba con nadie de nosotros, y con los anteriores de nosotros tampoco. Eran todos francotiradores: gente que estaba fuera del sistema. Era el margen... Había algo..., una Argentina opresora...

MV: Otra historia de vida.

Q: Hay algo... la multiplicidad del consumo. Gente educada en un consumo múltiple. Hay un pibe que se llama... No Domínguez... Juan Pablo Martínez, que trabajaba en *El amante*... yo me acuerdo que una vez antes de empezar con el BAFICI hice un curso de crítica, taller de crítica en casa, vino este pibe. Y tenía todos los DVD -en esa época no era muy común- tenía mucha guita, todas las películas que se te pudiera ocurrir. Era gente que podía consumir de una manera... Que uno no estaba ni siquiera preparado para consumir tanto. Mirá que yo soy un comprador compulsivo de libros, compro siempre libros, pero la idea de estar todo el día en internet, estar con lo último... Panozzo es un tanto de esa generación. De gente capaz de consumir todo al mismo tiempo. Es una manera de vivir... bueno, por eso Panozzo está en 50 laburos distintos a la vez. Digamos. Todo eso es otra cultura para mí. Para mí es muy difícil entrar en esa cultura y entender cómo escribir dentro de esos parámetros.

MV: Me dejaste pensando. Fantástico. No te voy a robar más tiempo.

Entrevista en profundidad n.º 2 a Nicolás Prividera

La entrevista se realiza el día martes 16 de septiembre de 2014, a las 17:15 h y se extiende hasta las 00:00 h. El encuentro es en mi casa, habida cuenta de que Prividera da clases en la escuela de Instituto Nacional de Cinematografía, que queda a pocas manzanas de mi departamento.

MV: Entrevistadora

NP: Entrevistado

MV: ¿Qué sos primero crítico o cineasta?

NP: No, en realidad primero, digamos... no puedo considerarme ninguna de las dos cosas porque siento que ninguna de las dos la ejerzo de manera "profesional". Esto lo digo en un sentido estricto de la palabra: filmo cuando puedo, cuando filmé fue porque pude. No es que quise hacer una carrera. Como crítico escribí porque sentía la necesidad de hacerlo, de hecho, no casualmente... justo empecé a escribir sobre cine cuando empecé a filmar, no antes, a pesar de que había empezado a filmar 10 años antes. Entonces las dos cosas vinieron juntas, y a la vez no es casual porque, creo yo, que me parece, para volver a esa pregunta inicial, que hoy en día es una falsa dicotomía. Quiero decir: siempre digo que para los que vinimos después del *cahierismo* o de la *Nouvelle Vague*, en fin... sobre todo los sesenta, aunque previamente también había tipos que escribían y hacían a la vez, no había una división del trabajo sino que había una concepción como en cualquier arte. Bueno, la pintura también. Una relación dialéctica en pensar lo que uno hace, que no están separadas las cosas. Para mí más bien lo llamativo, que yo lo atribuyo a la era moderna -y más con el ejemplo del *cahierismo*- porque en otras partes quizás no está tan clara... pero en fin: el *cahierismo* que tuvo, para bien y mal (tuvo malos alumnos el *cahierismo*), pero esa escuela que marcó tanto a los alumnos, a los cineastas y a los críticos, era literalmente una escuela... está bien que muchos dejaron de escribir después, es cierto que fueron críticos y cuando se hicieron cineastas dejaron de ser críticos. No dejar de hacer discurso, pero me parece que se impuso de algún modo cierta idea,

sobre todo en los más fuertes, los que trascendieron en todo sentido... quiero decir: Godard, que para todos -aún para los que lo detestan- es la figura más representativa de esa escuela... es un cineasta en el cual su obra filmica es imposible de dissociar de sus teorías e ideas del cine, es un tipo que está formalmente filmando su pensamiento. Entonces, al revés: para mí lo llamativo, sobre todo el ala más dura postmoderna que se asombra de pronto que un cineasta diga algo... me resulta muy asombroso para mí que eso sea lo llamativo y no al revés. Para mí lo llamativo y asombroso y, hasta te diría, lo "reprobable", es que haya cineastas que no piensen, lo que no significa que necesariamente tengan que tener un discurso escrito sobre su obra. Como dijo alguien: de algún modo el mejor discurso es la obra en sí. Así como en el caso del cine una película siempre implica una teoría propia que discute con otras o una teoría sobre el cine o la historia del cine, una conciencia de la propia historia, en fin: las mejores películas no son las que necesariamente tienen que exhibir esa autoconciencia, por decirlo así, "vanidosa" porque hay obras que lo ponen de un modo más barroco y hay otras en donde no está. Por ejemplo Kiarostami tiene una enorme complejidad a pesar de cierta sencillez formal. Pero son películas que además de los paratextos que uno siempre lee, porque el cine tiene inevitablemente eso, pero aún si esos paratextos desaparecieran y quedaran solo las películas las mejores serían las que cortan un discurso autoconsciente, que todas lo tienen, digo hasta Daniel Burman lo tiene, aunque es un discurso pobre, convencional o reaccionario, ¿no? Pero más bien para responder más al pie, me parece que... yo quisiera al revés, mi ideal no es buscar -además porque no creo que esté a la altura de esa exigencia, pero creo que es una base- pero me parece que las películas y el discurso del cine van juntos y que nadie se asombra de que un cineasta puede escribir o contestar o discutir en sus películas, o en sus escritos a otros discursos, que en todo caso sería la crítica o el periodismo o el de la academia o, en fin, del público mismo, del mercado incluso, pensando en términos amplios.

MV: ¿Para vos entonces qué es ser crítico hoy en Argentina?

NP: ¿Crítico vos lo decís en términos profesionales? Porque viste, la palabra “crítico” tiene esa cosa maravillosa porque vos decís “crítico” y uno dice... esperá: ¿estamos hablando de un trabajo o...

MV: ¿Qué es un crítico de cine hoy en Argentina?

NP: Porque igual me parece que una cosa se relaciona con la otra.

MV: Obvio.

NP: Porque me parece que... si faltan críticos, incluso profesionales, que responde a la pregunta “¿qué es ser crítico?” es una pregunta que falla a todo nivel. Uno siempre espera que haya espectadores críticos... nada, seres humanos críticos, que pongan en duda, que el pensamiento... blablabla. Ahora, para no ser tan idealista porque eso no funciona así y uno no puede esperar, yendo al cine como universo, que todos los espectadores lo tengan. Uno quisiera que todos los espectadores lo tengan, que se formaran, que eso sea un horizonte, ahora lo que me parece más llamativo todavía y eso sí me parece imperdonable, inexcusable te diría, es que los llamados críticos -mal llamados críticos- los que sí toman esta palabrita no como adjetivo sino como profesión o sustantivo fuerte, no sean críticos. Porque hay mucha crítica que en realidad más bien lo que hace es desarmar el discurso crítico, dinamitarse a sí mismo: no alcanza con hablar de todas las películas, no alcanza con publicar críticas todos los jueves, incluso, diría, hasta sesudas tesis cada tanto para decir que ahí hay un discurso crítico. Me parece que el discurso crítico se debe validar a sí mismo, como decir “en la cancha se ven los pingos”... y eso me parece que en cada sistema funciona diferente. Como hablábamos antes: ¿Por qué eso no sucede en la academia? Porque en el periodismo en algún punto fue de conectar todo, en algún punto me parece que hay cierta burocratización... cierto cuidar de la “quintita de”, una especie de pseudodiscurso crítico que sea convencional y tranquilizador. Incluso, por supuesto, desde ya, a los propios directores no porque, insisto, tengan que escribir un libro, textos o lo que sea, sino porque en sus propias películas uno adivina que falla el discurso. Y en el peor de los casos, como sucede, una película con discurso vacío a la que cierta crítica llena de cosas y se validan entre sí. Cito además un ejemplo que me parece canónico: *La libertad*, de Lisandro Alonso. Una película que hace 30

años la hubieran apedreado y en el momento en que surgió y cómo surgió, se convirtió en una especie de película canonizada por sobrelecturas críticas a partir de algo que era una especie de cuadro en blanco sobre fondo blanco... efectivamente grado cero que convino con ciertas lecturas críticas en ese momento en boga y con todo un sistema -porque es mucho más complejo- con un sistema de festivales de fondo, que pudieron convertir una película sobre nada -no en el sentido «flaubertiano» del término- peor: porque hacer una película sobre un hachero en el campo hay que hacerla. Pensar incluso en la propia tradición si uno quiere historizar, es difícil hacer una película sobre un tipo en una situación muy marginal y no decir -o pretender no decir- nada y además construirlo como un éxito, ¿no? De poder no predicar algo de eso. Ahora, ahí hubo todo un discurso que me parece que como diría Aguilar que lo ha dicho literalmente: “Ese discurso ha dicho lo que los directores no podía decir” ahí hay una especie de relación simbiótica donde han tomado un cine que no quiso tener un discurso -ni generacional ni propio- porque no solo las propias películas, sino en términos más amplios, y esa crítica en términos académicos... bueno, el libro *Otros mundos* me parece que está en términos académicos, encontraron una especie de lugar y ahí me parece que claramente crearon una especie de sistema, donde esos directores que no tenían discurso, dicho brutalmente, por supuesto, no todos pero para simplificar, encontraron una crítica que creo algo llamado *Nuevo Cine Argentino*, algo de lo cual incluso esos mismos directores en sus inicios renegaban. No solo en sus inicios: hasta hoy muchos de ellos se resisten, más allá de las ventajas que eso generó, a ser como sumidos en esa especie de generación o de corte histórico.

MV: ¿Vos podés definir cómo está organizado ese sistema? ¿Tenés una taxonomía de cómo fue la construcción de ese discurso crítico?

NP: Sería interesante que alguien lo haga, que pueda hacer un corte tanto sincrónico como diacrónico, que pudiera analizarlo como un sistema y a la vez cómo se fue formando. Me parece que hubo una renovación doble, claramente hubo por un lado ciertas películas que en un determinado momento vienen a construir un corpus renovador, más por lo que proponían, digamos más claro: lo que no querían hacer. Rejtman lo dijo claro: “Yo vi todas las películas

argentinas y quise hacer... si había mucho diálogo le quitaba el diálogo". El propio título: *Rapado*. Frente a eso hubo una cuestión generacional en la propia crítica, a partir de los estudios donde el cine empezó a llegar a los estudios académicos, pero ahí eso no lo tengo tan visto desde adentro pero me parece que pasó algo parecido. No es casual, todo eso es como sinergia, y claramente esas películas necesitaban ese discurso crítico y a la vez esas críticas necesitaban esas películas para justificarse contra... así como había un viejo cine argentino había una vieja crítica argentina, lo que ninguno de los dos pensó, justamente, es sistematizar eso o explicitar contra qué se oponía o de donde surgía porque ese territorio que se caía solo como una especie de muro de Berlín que se caía abajo por algo se venía abajo, por algo había un hiato, y me parece que no tiene que ver con el cine de los ochenta... en fin. Mirá, no en vano en los años noventa en pleno menemismo y todo, en realidad, es el resultado de una larga historia previa que como mínimo empieza con esa vieja generación del sesenta, la dictadura después, pasa de algún modo el tanque por encima y lo que viene después es sobrevivientes y todo lo que dejó esa dictadura y de pronto surge una generación que yo digo que va más bien de abuelos a nietos porque los hijos o están muertos o desaparecidos o en algún lugar marginal, pero eso me parece que no casualmente es algo no pensado, uno lo ve en las mismas películas: si bien el lugar está, digamos, es interesante porque esas relaciones de padres e hijo nunca aparecen... aparecen hijos que parece que no tuvieran padres, quiero decir. O aparecen padres que no tuvieran hijos, lugares raros o problemáticos. Y me parece que pasa lo mismo con los directores, de hecho algo que me llama la atención... no sé si me estoy desviando, interrumpime lo que sea...

MV: Sí.

NP: En general me resulta curioso que las referencias cuando se les piden o cuando los periodistas les piden, porque además esos críticos pocas veces las piden... mi amigo Roger Koza diría: "No, yo las pido pero no me contestan, por lo tanto no está si es una respuesta en blanco". Pero los mismos periodistas o críticos no preguntan, sería interesante trazar cierta analogía: "Bueno, cuáles son tus referencias o cómo te ubicás en la historia del cine argentino",

referencias que siempre son extranjeras con la excusa de la tradición. Pero el cine, es cierto, ese el país del cine de algún modo se nota más que incluso en la literatura la idea que las fronteras internacionales son más convencionales. Sin embargo me parece que, puntualmente, así como es interesante ese diálogo internacionalista también es interesante pensar esa propia tradición más cercana por los propios problemas que tiene y ese es el problema más flojo: por lo general los directores tienen pocas referencias y nadie se pone a '80... pero el cine argentino es mucho más amplio que el de los ochenta. El cineasta que aparece casi como un comodín es Favio. Ahora: es muy curioso porque uno se pregunta dónde está la huella de Favio o donde está la huella del cine de los que lo citan. Cuando murió, Antín, porque lo cita en algún momento... cuando murió Favio salió uno de los pirulos, de esos de gente que habla, y Antín dijo: "Sí, en la universidad los alumnos lo tienen muy presente y es una de las citas de referencia". Y Antín era muy explícito: mencionaba, no casualmente, las primeras películas, el primer Favio, si se quiere el Favio más cercano a cierto modernismo más fácil de digerir, más populista...

MV: Sí, Soñar, soñar, no.

NP: Claro, entiendo, *El romance del Aniceto*, que si bien no deja de ser citado a uno ya le hace más ruido porque sigue siendo una película mucho más expresionista y mucho más rara a la tradición posterior. En ese sentido es interesante la figura de Favio porque es un cineasta clave, pero bueno... todas esas lecturas, me parece una falta por parte de los directores que no esté, me parece una doble falta por parte de la academia que ni pregunte ni investigue ni investigue, porque me parece clave porque está ocultando algo, claramente, la generación de huérfano (¿huérfano de qué? ¿Cómo?) ¿Qué es lo que se niega? Me parece que lo que está negado es el término político, por decirlo muy brutalmente, y es como una especie de apoliticidad, el libro de Aguilar va por ahí lectura como justificación de apoliticidad porque es una lectura más transversal de lo político, haciendo malabares. Digo, la imposibilidad de asumir esa genealogía, esa tradición, va por ahí, me parece que está en las películas, en los críticos...

MV: ¿En los críticos sin distinción? Porque una cosa es la crítica periodística...

NP: No, desde ya es mucho más fuerte en lo periodístico, ni hablar. De todos modos si uno piensa en libros como *Otros mundos*, que es canónico en la academia y me da la impresión que también hay algo de eso en la crítica. Quiero decir, hay como una compartimentación que es otro problema en cualquier ámbito pero en la academia se ve muy claramente. Uno puede especializarse, no sé, en el *Nuevo Cine Argentino* de los sesenta o de los noventa, veo poco cruce, poca lectura genealógica, para mí es un hecho que desde el nombre es una sombra. Nadie se pregunta, depende de la conversación o el contexto, que hablamos del Nuevo Cine Argentino de los noventa, pero no es azaroso ni puede ser que nadie se interrogue porque hubo un movimiento en el sesenta que tenía el mismo nombre, que se llama Generación del Sesenta, como esta en 30, 20 años, qué sé yo, se va a llamar Generación del Noventa, pero digamos que ahí hay una relación... hay un caso como el libro de Peña, *60-90*... pero igual es curioso ahora pensándolo, no lo desarrollé esto mucho, pero el libro como objeto reúne, es un libro que vos lo leés por un lado por el otro y son como dos libros distintos invertidos incluso, donde en realidad está dada por la publicación en conjunto, pero solamente en el prólogo aparece un diálogo intergeneracional, o sea, está el gesto y a la vez, de algún modo, la propia asunción de un corte que no está: el centro es negro. A mí me parece que lo más rico es el diálogo entre esas cosas, digo, para terminar de liarlo con otro elemento, no puede ser casual que nadie trabaje de qué modo la fundación o Universidad de Cine, que es la fábrica de *Nuevo Cine Argentino*, fue creada por un director de la Generación del Sesenta, con su propia trayectoria, que uno puede analizar. Uno puede analizar el cine de Antín sin, como vos misma citabas recién, que terminó en la FUC como última generación. Entonces todos sus presupuestos políticos e ideológicos, trayectoria, en su carrera, que van cambiando, no es que no fueran controladores desde el inicio sino uno hace una lectura desde el final, es lo que yo llamo un modernismo reaccionario, algo que puede incorporar uno, dicho en términos muy amplios, popular. No es casual que ese modelo de algún modo

sea el modelo exitoso 30 años después y ahí hay una marca genealógica, una lectura que uno ni siquiera tiene que hacer el esfuerzo... podría hacer el montaje forzado pero acá hay una continuidad, que yo esa continuidad veo como una falta mucho más criticable desde la crítica académica.

MV: ¿Y en la crítica periodística? Porque vos hacés crítica y aparecés en el blog de Roger Koza, estás mucho más vinculado con el andamiaje, cualquiera que este sea, de la crítica periodística.

NP: Sí, tampoco. Es una crítica marginal incluso dentro de lo periodístico, en el sentido de lo periodístico en términos puros en un medio más o menos grande, o incluso un medio como, no sé, llamémoslo -y esto es más discutible- con cierto prestigio. Si bien un blog... primero me incorporé de un modo más o menos casual... nada, quedé ahí, además de hacerme amigo de Roger a partir de mi película porque no lo conocía de antes, digo es una amistad que tiene que ver con lo ideológico estético más allá que no tenemos disputas, que pensamos todo igual, hay una sensibilidad parecida. Es un blog que apareció más o menos en esa época, que después se incorporó un sitio mucho más masivo como *Otros cines* que uno podría decir ya, cómo se reconvierte el cine en la era digital, efectivamente *Otros cines* bajo la batuta de Diego Batlle que es un periodista que viene mucho más fuerte en términos... digo, La Nación. Que es un sitio más periodístico, donde hay más datos duros y notas de todo tipo, el blog es como una especie de blog asociado, lo que le da una visibilidad mucho más grande pero a la vez conserva una cierta independencia, lo cual lleva a que uno a veces termina discutiendo cosas que se canonizan en la página principal. Nos da la libertad... el último ejemplo es *El ardor* que está en el banner y todo lo que se escribió en el blog va contra la película. Entonces, digo, lo que da es cierta libertad y el precio de la libertad es, llamémoslo así, cierta marginalidad hasta ahí nomás porque Roger es alguien que ha construido su prestigio, ya sea por programador, ya porque es un crítico más profesional, trabaja en *La voz del interior*, otros lugares, si bien hay cosas que escribe de un modo no completamente distinto, no es que se acomoda: para nada. O incorpora alguien como yo que para algunos puedo llegar a ser un tirabombas, que no es algo ni buscado... si bien en algún momento, bueno, las

películas que hice por motivos distintos las dos generaron discusiones en sus terrenos, no diría que -pero nunca- que las dos fueron pensadas polémicamente, sino hubieran sido mucho peores. Para mí las dos, no diría, tibias, son películas que si hubiera querido hubiesen sido mucho más tirabombas. Lo que pasa es que estamos en un nivel de tan baja intensidad que cualquiera pone otro tono y genera como una especie de rispidez, algo plástico curiosamente, porque cuando uno va a la tradición del cahierismo..., trabajaban un discurso crítico en el sentido más duro de la palabra, digamos. Ojo: ahí uno ve los efectos, una escuela como *El Amante* tomó lo peor de ese cahierismo, la cosa más pirotécnica, la cosa más arbitraria y poco de los argumentos y poco de la..., de todo lo que había como trasfondo crítico ahí. No casualmente a pesar de toda esta pirotecnia, gente que se ofende muy fácil ahí, uno dice: pero bueno, vos sos un tipo que... justamente a mí no me pasa que me enoje con alguien que critique lo que yo hago o lo que yo digo. Es más, es lo más esperable y es lo que uno espera todo el tiempo, me parece que la riqueza está en alguien que viene a discutirte. A mí, un comentario que dice "Muy bueno el texto" no me dice nada, es lo más pobre que me podés decir, tampoco quiero decir que tengas que venir a putearme. Si vos ponés un contraargumento, un argumento que supere lo que estoy diciendo o que le de otro color, hay un diálogo que se genera, me parece interesante. Me parece lo más interesante porque ese diálogo es la base de cualquier discurso crítico, por eso me resulta más llamativo esta falta de lectura generacional, en todo sentido, desde lo intergeneracional, el diálogo con otras generaciones, y lo intrageneracional, porque los críticos no hablan entre sí y los cineastas ni hablar: no se pueden sentar en una misma mesa, literalmente. Digo, es bastante curioso, salvo para hablar cada uno a su turno de su propio mundo. Hay poca circulación de ideas, no sé.

MV: Vos que hacés películas y crítica, o te interesa el discurso crítico, si tuvieras que -no sé si sistematizar, definir- ¿Con qué herramientas debiera trabajar un crítico?

NP: ¿A qué nos referimos con la herramienta?

MV: ¿Con qué te acercás vos a una película?

NP: Yo creo que bueno, digamos, las dos respuestas que te puedo dar son evidentes, pero me parece que por un lado esas herramientas como base deben ser las más evidentes: la biblioteca y la videoteca, la filmoteca, las dos cosas.

MV: Un aparato teórico y un aparato de visionado.

NP: No sé si de visionado. A mí la palabra “aparato” no me cae bien, me resulta como difícil de pensarla, pero sí por lo menos un aliento que vaya más allá de su propio objeto que es como hace la crítica que analiza una película en sus propios términos y sin cortarlo de algún modo con una mirada más larga, primero en relación a otras películas y otros tiempos, primero tratar de ampliar un poco la mirada y tratar de buscar esa genealogía. Hay una tradición crítica enorme, desde ya, en cualquier área, incluso distintas áreas, desde ya. Usualmente esa tradición se cimentó con otras tradiciones por ser un arte nuevo...

MV: ¿Cuáles son...

NP: Las propias películas de la propia historia del cine, yo lo que veo es... así como me parece imperdonable en los dos casos, cada uno en su área, que los críticos desconozcan esa tradición crítica para ningunearla incluso o explicitarla, los directores que parece que desprecian el cine clásico, que son los ochenta, o que no parecen tener un registro del lugar de lo que hacen, aun cuando no tengan ambición, sí: tener ambición es algo importante, no para decir: “Voy a cambiar la historia” sino porque cualquiera que dice algo, incorpora un discurso que está dialogando con algo que otros dijeron antes en un campo determinado, digamos. Entonces si vos no sos consciente de esa historia, ¿Cómo podés tener el tupé de decir algo? Es una actitud muy brutal que la veo muy extendida, ese es el punto de la clave. Ojo, después también para romper un poco: hablando un poco en términos de “herramientas” me gusta el cajón de Sartre, porque alguno de alguna manera encuentra en el discurso de la academia que tal vez es el más consistente, también, ciertas estructuras burocráticas, ciertas repeticiones, y uno hasta -no casualmente- encuentra, valorado por la academia, críticos de cine que no vienen de la academia, vienen de otro lado, pero establecen un discurso más interesante

que el de la propia academia, aunque después la academia lo toma, pero que no es mero discurso periodístico, que aúne escribiendo con más urgencia tiene cierta identidad y que hace que uno pueda leerlos con cierta vigencia -más allá de lo arqueológico- que te pueden decir algo más allá de “qué se escribía sobre...”.

MV: ¿Quiénes te marcaron a vos, en el discurso crítico, en tu formación? ¿Qué influencias tenés vos? ¿Cuál es tu tradición en la formación, si querés un amplio espectro: de lenguaje, crítico, lo que sea, o de visionado?

NP: No, yo también elijo de algún modo...

MV: ¿En qué textos te reconocés? “Porque para mí, el cine fue antes y después de...” o “Cómo veo desde otro lugar”.

NP: Es muy difícil pensar... No sé si pensar tanto en términos de textos de cine.

MV: O qué textos formativos. Justamente vos dijiste que hay un problema generacional que no se reconoce ni la fuente ni la tradición ni qué te formó. ¿Qué te formó a vos? ¿Por qué textos estás atravesado? No importa la procedencia.

NP: Yo creo que de algún modo, toma algunas cosas y otras las rechaza uno. Yo fui a la universidad, fui a Sociales, no la terminé porque después terminé cursando Letras y otras cosas, justamente porque sentía que era débil esa formación, quería otra cosa. Pero, a la vez, por algo no me había metido en Letras, porque sentía que filo era medio un claustro que era una especie del giro del lenguaje, lo que sea, que estaba encerrado en la cosa más hermenéutica y a mí me interesaba más la salida al mundo, del mismo modo que terminé haciendo documentales sin esperarlo. Hay algo que, a la distancia puedo decirlo sin que haya sido un proyecto, donde el documental te estimula más que la ficción porque tiene eso: el choque con la realidad, donde no te sentás en una mesa a escribir el guión que sale solamente de mi cabeza, hay algo en esa dialéctica con el mundo que te obliga a decir algo pero a partir de lo real. Pero tuve una formación muy ecléctica donde sin duda todo eso terminó incidiendo, qué sé yo... soy alguien que se formó en la facultad, en Letras, en

los noventa con gente que venía de otros lugares, del exilio, muchos del peronismo, en fin... de Comunicación, quiero decir, leyendo a Benjamin, la escuela de Frankfurt, ese tipo de cosas, y que después uno encontró, buscando en la propia tradición argentina, de dónde venía eso. Quiero decir: yendo hacia atrás, tenía que encontrar a uno, y no en vano, que formó a estas generaciones y es Viñas. Yo encuentro en Viñas dos cosas que me interesan: una es claramente, efectivamente, la idea de la crítica como intervención, no la crítica cerrada en el claustro y no solamente pensando en los tiempos largos, no solo en cuanto a sujeto de investigación donde los tiempos eran largos, sino también..., él trabajaba, por supuesto que al principio lo más fuerte de su obra es el siglo XIX, su proyecto más cercano, como cualquiera. Pero Viñas claramente estaba pensando esa dialéctica con el mundo, esa tradición en tensión con un presente, que es lo que uno siempre hace, pero explícitamente. Y, por otro lado, algo ligado a ese estilo de intervención, que es la dialéctica, que es la lectura de esa dialéctica, que es leer una historia no solo con lo político: aun en su misma tensión interna, como una especie de lucha y confrontación constante. Hay algo que para mí, llegando a Viñas..., no te diría al final, porque yo siento que de algún modo una primera lectura fue medio los noventa, yo siento que esos modos me venían de su propia genealogía, de tipos que, si bien en el cine nadie lo había hecho, yo le importé un poco de esa tradición literaria, no lo encuentro de un modo tan claro en el universo del cine: lo veo como una falta eso. Pero...

MV: ¿Pero leíste, te han marcado, abrevaste libros sobre cine?

NP: Sí, desde ya... yo también estudié en el ENERC, hay que decirlo. A partir de eso, inevitablemente, uno va leyendo, como cualquier tradición, de manera caótica, no es que uno lee la *Poética* de Aristóteles como *El cine como arte*. Fue caótico pero ciertamente fui leyendo un poco todo, pero ahí no diría que encontré... tampoco quiero ponerlo a Viñas como si fuera una cosa bíblica. Pero tampoco encontré ahí una especie de texto que funcione como matriz productiva en sí y cerrada. Me interesa esa idea polifónica que me parece que está en Viñas, para discutirlo al propio Viñas, no para seguirlo como una suerte biblia, sino para pensarlo polifónicamente como una historia en conflicto... la

historia de Viñas es un poco eso, la historia de los textos, digamos. Me parece que ahí hay un problema doble: por eso también se extraña lo de Viñas, si bien tenía sus propias referencias con Sartre y todo, estaba trayéndolo y haciendo una lectura más cercana. Yo, en cambio, inevitablemente al pensar el propio tiempo -o la propia práctica, incluso- me cuesta referenciarme en otros tipos de textos, digo, por ejemplo: Jameson me resulta muy atractivo, pero cuando uno se encuentra con ese artículo sobre el realismo mágico, vos decís: “Acá la cagó”. Cuando quiso pensar algo externo a ese... que él mismo de algún modo lo dice pero no termina de asumirlo, no sé por qué sigue publicando ese artículo que tendría que estar en la basura, una lectura que para pensar el cine latinoamericano me resulta desgarrada y contraproducente, entonces ahí hay algo que no termina de cerrar. Para mí lo más cercano, más como gesto que como desarrollo, es Glauber Rocha, me parece que sus propios films -no para construir una imitación de eso- pero ahí hay algo... lamentablemente Glauber ha muerto joven... tiene un estilo de intervención, de pensar y replantear que su propia estética a partir de los manifiestos me resulta interesante. Ahí hay una muerte que, bueno, no es política ni siquiera sospechosa: hay una muerte accidental que es curiosa. Uno siempre está pensando qué hubiera pasado, este tipo era un iluminado, justamente que son tipos como Fassbinder cuya muerte casual curiosamente es en un momento clave. Están cambiando cierto eje y ahí sí que nos dejaron un poco huérfanos. También porque hubo una falta de continuidad de alguien que retomara esas tradiciones y las volviera como a poner de un modo activo, digo, me parece que lo que falta es... Todos esos textos de los que hablan son textos que tenían una intención de largo aliento, pero que lo que hacían era una intervención sobre el presente, que estaban tratando de discutir cuestiones...sobre la crítica en su momento, sobre el modo de leer en su momento... Algunos textos de Viñas tienen intervenciones exitosas. Quiero decir, ahora pensándolo: qué fácil la tuvieron. Quiero decir: para los que venían, no para los que tuvieron que oponerse. Terminó triunfando y haciendo una lectura... el problema de la literatura es otro: es cómo despegarse de Viñas, que no es despegarse de Borges, es despegarse de algo que es darle una vuelta de tuerca a algo con lo que podés estar más o menos

de acuerdo. En el cine argentino no hay nada parecido, me da la impresión. Digo, es algo que ni siquiera se puede explicar con Domingo Di Núbila...

MV: No, a lo mejor pensaba en otro tipo de texto...

NP: A ver.

MV: Si yo te tuviera que hablar de mí misma te digo: Ok. Me gusta mucho el montaje, pero no por el montaje en sí mismo, sino porque construye sentido, construye un texto. Me hace bien leer sobre montaje, no por el montaje en sí mismo, sino por la producción de sentido. Me puedo reconocer atravesada por un sistema con el cual puedo debatir, estar en contra, que tiene que ver con elementos formales del lenguaje que no me gustan per se sino por lo que me ayudan, justamente, por lo que me ayudan para poder ver una película y poder construir una tradición. Digo, hay como elementos referenciales que a mí...

NP: Yo creo que la intención de uno está en que esto se desprenda de las propias películas, incluso se desprende de un modo más fuerte de lo que uno pueda pensar. Por ejemplo, *Tierra de los padres*, digo, de algún modo, quiero decir, yo lo sabía desde el inicio y al final puse toda una serie casi en chiste de agradecimientos, donde agradezco a cualquiera. Quiero decir: todo esto está acá, no sé como pero está. Pero no está Benjamin.

MV: ¿Quién está?

NP: No está Benjamin, me pasó para ponerlo y sin embargo en todo esos nombres si uno tuviera que pensarlo, hasta Sarlo diría críticamente lo que nos formaron -no a fines de los ochenta porque yo fui principios de los noventa- pero esa lectura benjaminiana en la universidad, lo que sea, evidentemente... bueno, ella misma dice que vuelve, así que, digo, no es alguien que haya quedado. Es una tradición casi canónica. Si bien uno puede leer como nuevo hasta lo canónico.

MV: Eso es de dónde leés. No es que sea lo mismo.

NP: Y algo de eso hay. Por eso digo, yo me reconozco más en una tradición que no va tanto por el lado de los textos sobre cine siento que lo que siente sobre los textos... digo, bueno ahí está Barthes y todo. Y el texto literario y el texto crítico en algún modo se juntan más allá de que comparten algo,

comparten un espacio con lo cual hay un diálogo clarísimo. Lo que me pasa de la práctica en el cine, que yo podría definir que cambia la mirada sobre el propio... no sé la concepción, pero hay algo en esa práctica que es muy difícil de textualizar. Hay algo en las películas que es muy difícil, aunque hagas una obra de 500 páginas hay algo que se te está escapando. Está bien que eso quizás no deja de ser una lectura canónica. Pero siento que los textos sobre cine, la literatura sobre cine, es para mí leer algo que me gusta y me interesa pero no siento tanta conexión. Cuando leo crítica literaria puedo hacerlo sin sentir un salto tan fuerte, en cambio me pasa con cualquier texto sobre cine que es como una biblioteca que vive de algún modo sobre ese cuerpo. Supongamos que mañana cae la bomba atómica y desaparecen las películas. ¿Qué pasa? Viene un marciano y lee *La imagen-movimiento*. ¿Qué puede entender alguien que no haya visto las películas? Yo leía a Deleuze en los noventa: no había visto la décima parte de las películas que mencionaba, no había un placer textual, digamos, pero a la vez uno sabía que respondía casi a la propia ingeniería del texto que tal vez no tenía nada que ver con lo que estaba, a pesar de la intención, con aquello que estaba referenciando. Y que había un corte, que incluso cuando uno viera la película, probablemente uno se vaya a pelear con Deleuze. Hay como dos universos que me parecen difíciles de conectar. Lo que no significa que no se puede hacer, sino no escribiría y diría que filmo y no escribo. Pero quiero decir que me parece... quiero decir que el universo de la crítica es más autorreferencial, uno puede encontrar textos de crítica literaria que no sean sobre ningún texto en particular y sigan siendo de crítica literaria. El caso de los textos sobre cine, no hay manera de pensarlos por fuera de esa relación. Pensándolo bien, cuanto más abstractos son los libros de cine, menos me interesan. No porque no los lea, me resultan más estimulantes... tampoco los de historia, pero por supuesto toda teoría tiene una historia detrás, desde ya. Pero me interesan más los que mixtura, los textos atravesados por una mirada más sociológica, histórica, los que trabajan más en el contexto...

MV: Glauber.

NP: ¿Cómo?

MV Por eso Glauber.

NP: Y sí... Digamos, también tiene que ver... me pasa lo mismo con la literatura, todo lo que vaya al arte por el arte me interesa menos, pero además porque me parece no casual que es como un área poco trabajada desde el lugar de la crítica. Es curioso porque el otro día me invitaron a una charla con la excusa de acercar a la gente que está en la práctica o en el hacer literal, algo que estaba más en el libro, como si hubiera una especie de... igual yo estaba hablando, pero digo, no se contagia, pero hablar de las dificultades fácticas que uno ve menos en lo bibliográfico. Quiero decir, brutalmente: si bien hay un Viñas de la crítica, me hubiera gustado que hubiera un Bourdieu, porque se lee todo lindo, todo bien, pero es, insisto, la lectura del claustro. ¿Por qué nadie hizo *Las reglas del arte*, con el cine? Me encantaría ese libro, no lo puedo hacer yo. Me resulta muy curioso por qué nadie hizo ese libro. Por ahí alguien hizo, vos me dirás. ¿Por qué nadie hizo eso, no ya con el cine argentino, con el cine? Desde ya cualquier arte tiene sus aspectos más duros, más contextuales, academias, mecenas, todo un sistema que lo sostiene. En el cine, la crítica curiosamente... digo, hay poca crítica literaria que hable de los editores. Podría, es más: debería, supongo que los hay. Curiosamente en la crítica de cine, eso está completamente naturalizado, pero a pesar de esa naturalidad nunca está estudiado a fondo en términos, si querés, de una sociología. ¿Por qué no esos elementos que para el *Nuevo Cine Argentino* han sido fundamentales –los fondos internacionales, los festivales, ni hablar la crítica misma– quedan en las sombras? Se analizan como si alguien hubiera escrito en la torre de marfil. En la literatura, bueno, para escribir: papel y lápiz, y chau. Ahora, en el cine tenés una estructura detrás donde lo autoral, y la política de los autores tuvo cosas reaccionarias; digo, ese autorismo hizo que se perdieran de vista las determinaciones de ese sistema que está detrás del autor, muchas veces diciéndole qué es lo que tiene que hacer. Muchas veces... No me quiero ensañar con Alonso, pero cuando Alonso le saca el último plano a *La libertad*, era un plano muy diferente a todo el resto de la película, a instancias de los señores de Cannes, que le dijeron: “Sacá ese plano para esta mierda” y está naturalizado. Nadie dijo: “Lo censuraron a Alonso, lo cagaron a Alonso”.

Después creo que incorporaron ese plano a la edición en DVD. Nadie problematizó cómo funciona ese plano. Yo nunca lo vi. ¿Qué película es *La libertad* con o sin ese plano?: no leí nunca nada sobre eso, o por qué lo quiso sacar Cannes. Y probablemente es lo más interesante que se podría decir sobre la película. En mi caso lo que más me interesa es lo que no está escrito. Que es como te decía antes, por decirlo brutalmente, el libro que me gustaría leer es “Cine argentino y realidad política”, pero nada, una lectura más atenta a todas estas determinaciones. En fin, nada. Desde ya, te voy a pedir que me digas si esto existe y yo no conozco.

MV: Libros sobre editoriales hay. Incluso yo te voy a dar pero sobre cine, no. Sobre el tema de la producción, de la exhibición, las condiciones, es un área de vacancia.

NP: Por ahí sí hay libros sobre editores como mostrando la cocina, pero digo, determinar cómo -como si lo hicieron ciertos libros- cómo influyó el editor en el libro. Hagamos un libro sobre los productores.

MV: Eso es más complicado. Podés encontrar un libro sobre la historia...

NP: Pero, digo: en Hollywood se han escrito ríos de tinta sobre eso, cómo los directores influyeron sobre el corte final y todo y de pronto desaparece eso. Y no es que sea algo oculto, porque es evidente y aparece todo el tiempo, lo lees todo el tiempo. Lo lees hasta en el blog de Lerer sobre las cuestiones de *El ardor* o de *Relatos salvajes* y los productores, además la crítica asumiendo que es el punto de vista del mercado... Digo, nadie dice... Porque alguien podría decir: “Che, ¿Por qué están hablando del productor, los fondos y la plata que metió? Si eso se supone que... digo, pensando en una crítica jurista que habla del objeto nada más. Lo hablan desde la naturalización, no desde la problematización. “Bueno, no: yo hablo de esto porque si no no mete dos millones”: bueno, pero problematicémoslo, no lo tomemos como algo natural. O no, yo no creo que en este caso haya sido una imposición, creo que no hay conflicto. Me parece tan interesante un caso mucho más chiquito -en términos de espectadores- un caso como el de *La libertad* que cualquier caso grande, con influencia de los productores en ese caso final, pero para eso habría que

hacer alguien que se ocupara... ¿Nadie hizo, así como se hizo sobre los grandes estudios, nadie hizo un estudio sobre Argentina Sono Films?

MV: Sí, hay uno solo sobre Argentina Sono Films. Hay un libro de Claudio España.

NP: ¿Ah, sí? ¿Sobre Argentina Sono Films? ¿Quién lo editó?

MV: No recuerdo la editorial, porque salió en los setenta. Pero todo lo que es la parte socioeconómica que determina lo que sea que sea en las películas argentinas es dejado de lado, es constante. Incluso hasta el libro de Claudio que bordea eso pero no llega a tomarlo... es uno de los pocos que tiene cómo van cambiando las cabezas de Argentina Sono Films a lo largo de todo su recorrido. Como el que era el acomodador termina siendo el que maneja la empresa. Esas cosas están, pero datos cuantitativos, no por el dato en sí mismo, sino como todo esto influye, no está.

NP: ¿Por qué no está? ¿Es algo para sociólogos?

MV: Hay algo no dicho que más tiene que ver con las áreas que no estaban disputadas en la historia del cine argentino que son los análisis socio-económicos. Va a haber más ahora, calculo yo con las nuevas generaciones...

NP: Yo vi ahí un librito que se llama *Nuevo Cine Argentino: Industria...*, blablabla, que es una compilación con alguno más interesante que otro.

MV: Es más nuevito, pero es un área fuerte donde hay agujeros, eso seguro. Hace un ratito vos dijiste algo que me quedó flotando en la cabeza, en relación con la política de los autores y la política de la autoría. Me quedé pensando: para vos, Nicolás Prividera, ¿Hay autores hoy en el cine argentino?

NP: La respuesta más sencilla es: sí. La respuesta más compleja es que me parece que... vamos a un marco: ¿qué es un autor en el cine? Si vamos a problematizar eso estaría bien, porque la política del autor se distorsionó. De eso no significa que yo no crea que no haya cosas valiosas de esa teoría en la política de los autores en el cine argentino. Pero justamente para introducir

esas otras variables y que la teoría del autor no sea como anteojeras que nos quiten los otros problemas, ojo.

MV: Entonces, podemos problematizar la noción de autor. Yo no tengo ningún problema en problematizarla.

NP: Espero que lo hagas. Más cuando se crea la figura del productor/director, en el caso de Burman o Trapero... no son tanto. Curiosamente me parece que, no sé si hay algún ejemplo que no pero me parece que en esos casos el productor siempre le gana al director. Hay algo del mecanismo de producción que termina haciendo que las obras sean más mediocres o tal vez siempre lo fueron, no voy a caer en el lugar común del productor contra el director, pero algo de eso hay que cuando están juntos son menores. Hay dos o tres cosas, hay uno para Aguilar, hay uno sobre Alonso que es para Quintín y así. Pero están en medio de la maraña. Por supuesto, no es un texto académico, pero me parece básico: es como si yo te lo tirara y te dijera que hagas algo con esto, pegale donde tengas que pegarle y espero...

MV: El problema es ¿Por qué no lo voy a cuestionar? Hay un problema grave.

NP: Yo, sin ser nadie, con los pocos elementos que tengo, vivo de esto que es como un queso gruyere, por qué yo -o por ahí hay alguno que desconozco- me parece que hay un «noventismo» por abajo que no ha sido derrocado. *Los rubios* en ese sentido me parece una película clave porque no me parece que sea la película que rompe, digo que es la última película de los noventa, porque no es la que rompe, retoma esto de una manera que parece *cool* y rupturista y encima la han canonizado los que deberían haberla criticado. De ahí la tragedia “pequeña” y ahí está si se quiere... bueno, él era una respuesta, pero creo que el único que leyó algo así fue Bernini en la revista *Filosofía y Letras* que no leyó nadie. Era como si yo dijera... como todo en la película, yo te estoy tirando algo con lo cual vos podés... Ana me dijo algo la primera vez que hablamos que era algo así como que yo le había cagado la hipótesis. Si querés por un tema de género porque ella el corpus que tenía era todo femenino, pero creo que efectivamente la cagaba sino porque intentaba dar una vuelta de tuerca que lo que hacía en el libro era disciplinarme porque siento que me pone como un

antecedente como si yo fuera lo viejo y lo otro lo nuevo, que hasta por una cuestión temporal...

MV: Es imposible.

NP: Claro, yo estoy leyendo *Los rubios*, *Los rubios* no me leyó a mí. No porque la lectura posterior sea superadora, puede ser regresiva. Así como yo digo mi hermano y yo en la película funcionamos como hermanos que pueden tener historias diferentes, en vez de leer un corpus como una cosa cerrada como a veces se intentaba con el *Nuevo Cine Argentino* y sus hijos, acá hay una dialéctica, una disputa que no se terminó de dar. Que incluso hasta yo intenté. Pero bueno, Carri se enojó con algo que yo dije, que fue una pelotudez y quedó en la nada, casi levantado como una especie de duelo de divas que no era la intención y que fue como una discusión abortada. Pero ella reaccionó como una dama... porque encima era el año en que editaron el libro en el BAFICI, que yo digo que era la respuesta a Kohan porque la pregunta final era como un forúnculo que quedó hasta hoy. Y de algún modo ella me parece que interpretó la película como desafío, pero ella sola. Hace poco lo volví a leer y dije que no era para tanto, en un momento hasta me había quedado hasta me había quedado la idea a mí... pero una cosa que armó un escándalo. Y después incluso en un momento a partir de esto, a la semana hubo un reportaje en Radar, justo a la semana siguiente en el suplemento femenino, que yo dije esto para joderla nada más, le hacía un reportaje María Moreno y dijo que: "Este chico Prividera dijo esto hace cuatro días" y me salió a matar con un humor muy bajo y personal. No iba por ese lugar tan personal ni tan boludo. Yo escribí algo para contestarle que iba para Radar y los de Radar se lo pasaron primero a ella y bueno, ahí se enojó mucho, me llamó incluso, y estaba muy ofendida. Yo sentí que no había entendido la respuesta y que lo iba a llevar a un nivel personal. Estoy teniendo una discusión política, no es quién la tiene más grande. Por eso digo: en una película que venía a discutir ¿dónde está la discusión? La canonizaron a los dos minutos. Dice lo mismo hoy que hace 10 años, no pasó nada en el medio. Yo decidí que esa nota no saliera y me arrepiento, me parece que nada... igual en ese momento no estaba tan curtido. Pensé que yo iba a malinterpretar. Yo hoy creo que esos momentos polémicos

son las que iluminan las cosas... de hecho hoy uno va al archivo y eso no está. Fue un chisporroteo estúpido interpretado así. Entonces bueno, nada, efectivamente hay cosas que me parece que son urgentes y necesarias, porque sino después se solidifican las cosas y no hay espacios para discutir. Por eso lamento que no haya espacios y ahora curiosamente se están multiplicando los blogs y no mejoran los contenidos ni nada: al revés, como que tapan lo interesante. Pero debería ser más... ya no hay que esperar a publicar en algún lado para intervenir. Lo que más resiento es que... no entiendo por qué, por ejemplo, *Kilómetro*... podría tener y dedicarle ya que es una publicación anual -a veces hay textos flojos en una publicación anual-, ni siquiera *El amante* lo hace, podés tener un sitio que responda... y un lugar que incluso con la marca tengas cosas más de batallas. Un poco lo hace sin ese espíritu Otra parte, otra vertiente. ¿Por qué no hay algo más? Que no queden esos blogueros que replican solo el peor discurso de la crítica, tienen libertad para hacer lo que quieren y hablan como si estuvieran en el suplemento de Clarín hablándole a los lectores de Tinelli. Qué sé yo.

MV: Es lo que hay.

NP: No, no, es que no entiendo por qué. ¿Vos por qué no lo hacés? “Bueno, no tengo tiempo” Puedo entenderlo, pero los que tienen la impronta de hacerlo, como Aguilar, estaría bueno que eso suceda. Me parece que son espacios que son necesarios.

MV: Igual no son tantos los espacios.

NP: ¿En qué sentido? Sí, de los malos hay millones. Los buenos son pocos.

MV: Pero en términos de lo que circula en la gente que le gusta el cine, ve cine, está al tanto de las disputas y está al tanto de la crítica...

NP: ¿Qué sería eso? ¿Un lector interesado?

MV: Un lector interesado. Desde el cinéfilo hasta el que viene de la academia, mis alumnos de la universidad.

NP: ¿Le preguntaste a tus alumnos?

MV: Sí.

NP: ¿Qué leen?

MV: Se lee: el blog que resume todo es Otros Cines, porque entrás a *Micropsia*, porque entrás a *Ojos abiertos*, tenés una variable. Se lee *Informe escaleno*, que es un canon. Muy pocos el sitio de Cuervo.

NP: Claro, sí, porque es más genérico...

MV: Pero no hay mucho más. Y los que interactúan con eso... tenés: “Bueno, el que contesta siempre es Ricagno”. Pero un pibe de 20 años no tiene por qué saberlo.

NP: Bueno, pero un pibe de 20 años que estudia crítica de cine...

MV: Nadie estudia crítica de cine.

NP: Bueno, pero digo que nada...

MV: Yo le tengo que explicar que se formó en tal o cual cosa, porque es el colaborador más asiduo a tal o cual lugar. Y después están los que «bardean» o comentan gansadas. Pero no es que hay tantos sitios.

NP: No hay tantos leídos: en términos numéricos está lleno.

MV: En lo digital se sigue, se lo lee, esto me lo corroboró...

NP: Twitter lo cambió mucho porque el blog de Quintín era un lugar de discusión y con Twitter murió. Por ejemplo, el blog *Otros cines* tiene como 5000 visitas diarias. Pero no sé cuáles son los permanentes, pero por supuesto de los que comentan son el 1%

MV: Claro, y después ha cambiado el mapa, no solamente por lo que los pibes dicen que puede interesar o gustar. El mismo Lerer me lo decía el otro día: “Yo hasta hace muchos años pensaba que mi marca era ser un crítico de Clarín, ahora a veces viajo y la gente me dice que soy el de *Micropsia*”. Él no se reconocía en eso. “Me di cuenta de que *Micropsia* funciona mejor” esas cosas que digo: bueno, ok, fantástico. En términos generales mi alumnado no le presta atención a la crítica periodística en medios legitimados: Clarín...

NP: Eso tiene que ver con que el lugar que le dan a la crítica en esos medios es menor en todo sentido.

MV: Únicamente *Página* tiene...

NP: Ahí hay un intento...

MV: Vos ibas a hablar del autorismo porque te pregunté si existen autores.

NP: Te di la respuesta corta: sí. ¿Por qué no existirían?

MV: Para vos ¿Qué es un autor en el cine argentino y por qué hoy?

NP: Te digo para mí quién es uno que está más a distancia de todos, Lucrecia Martel es una figura que uno agradece que exista y es una figura clave en ese punto. Si yo pienso en un autor puedo pensar en otros, pero también tiene que ser un autor que respete... pero bueno, un autor puede ser Enrique Carreras. Pero si uno habla de un autor que pueda encontrar rasgos estilísticos, sí, cualquiera puede dejar marcas maquiavélicas para que los críticos coman. Pero en términos amplios cualquiera deja por más impersonal que sea. El sistema se define así: si todos son autores ninguno lo es. Pero yo diría que el tema más que la pregunta no es algo que esté puesto en cuestión. Me parece que la crítica se funda en ese concepto basal. Y ahí está la debilidad porque trabaja la tradición de la literatura, la figura del autor, canonizada en la literatura que quieren meterla en el cine.

MV: Pero al mismo tiempo, la academia estaba festejando la muerte del autor en lo literario.

NP: Sí, pero es un desfase porque como dijo muy bien alguien, la novela del siglo XIX siguió en el cine, en el western como dijo Borges. Pero igual, ojo, así como siguió la novela, el autor sigue existiendo. Pero lo que pasa es que uno puedo cuestionar como se usa la idea de autor. Si es para justificar, Enrique Carreras sí es un autor, un mal autor, aunque ya hay algo en la sola marca que identifica que hasta como bizarro lo vamos a poder rescatar. Pero en cambio uno, por decirlo así, que no tiene rasgos estilísticos, que no fuera tan malo, la crítica de cine lo llama "autorismo vulgar". ¿No lo habías escuchado? Michael Bay, esas cosas. Qué sé yo. Me parece que son recursos de lectura. Me parece que está bien ese, pero fue el único y no se lo cruzó durante mucho tiempo con otras cosas. Pero que para mí, en la medida en que lo pienso, como hablamos antes, alguien que está pensando en lo que está haciendo, que es consciente en términos estéticos, políticos...

MV: Para vos eso es Lucrecia. ¿No hay ningún otro?

NP: Nooo, en algún punto, con sus contradicciones, pero en términos formales me parece muy sólida. Hay muchos, me parece que si algo no le costó nada a la nueva crítica con respecto al *Nuevo Cine Argentino* es encontrar ese lugar.

MV: Vos decís que existe un pensamiento crítico, una manera de pensar y de hacer, que lo más sólido es Lucrecia Martel. Perfecto. En término de dispositivos...

NP: Pero a mí me interesa...

MV: ¿Quién construye además, no sé si tan sólido o tan acabado..?

NP: Bueno, pero la discusión es por la definición de autor y ahí es un axioma.

MV: ¿Y para vos que es? Porque vos pensás mucho, entonces...

NP: A mí me interesa la figura de autor porque ya sabemos: todas las críticas y esas cosas. Me parece que la figura de un sujeto fuerte sigue siendo necesaria. Si lo pensara en ese punto de vista creo que es como Thevenet cuando criticaba todo y ponía muy en duda la figura de autor en un momento muy de auge. Por eso me parece interesante rescatarlo como la figura de alguien que está interviniendo desde un lugar muy concreto, sitiado, más allá que uno reconozca desde el hacer que la crítica lea rasgos autorales donde hay casualidad o un montón de causales.

MV: Desde tu definición, entonces, un autor como “un sujeto situado que puede intervenir sobre un mundo” ahí en ese universo que estás definiendo entra Lucrecia ¿Y quién entra?

NP: Ahí habría que establecer gradaciones.

MV: Bueno, decímelas.

NP: No, vos podés tener...no me quiero poner porque puedo salir con el “autorismo vulgar”. Si uno lo reduce al sistema de rasgos estilísticos hay un montón.

MV: Con el sistema Prividera. Lo que vos estás diciendo: sos la primera persona que me dice una definición de autor dese un sujeto situado, que yo desde la sociología, desde Bourdieu puedo abordar porque...

NP: Pienso que es discutible porque si me interrogás sobre el sujeto real detrás de esas películas, es otra cosa. Creo que la obra siempre es más inteligente que el autor, lo sobre interpreten los críticos o no. Hay algo de la obra que no

es tan consciente que habla mejor de lo que el sujeto podría hacerlo de manera consciente. ¿Qué es lo que más vemos cuando pasa el tiempo? Quizás no es un rasgo consciente buscado, pero no deja de ser un rasgo de ese tipo. Entonces en ese sentido no quisiera que la idea de autor, si bien es importante la intervención consciente, niegue a Freud. Digo, me parece que hay una gradación que no es blanco y negro y habría que ver cada caso. Sí lo pienso como una obra en Lucrecia donde eso me parece más fuerte. En los otros, siento que puede ser más casualidad, algo menos buscado, en fin: mucho menos intelectualizado. Lo que pasa es que entrar otro problema en el cine, muy actual, que tiene que ver con lo que decía de *La libertad*. El cine es una máquina maravillosa donde apretás un botón y bueno ¿Qué pasa? Es una discusión estúpida que me parece maravillosa, no sé si la viste, del mono y la selfie ¿Quién es el autor? Una discusión de derechos muy graciosa que era interesante. La máquina produce sentido aunque detrás de eso pueda haber un mono. Yo hablo de ese pensando en *Desde el jardín*, con cineastas que pueden ser Chance Gardiner, que hacen discursos que parezcan muy profundos, aunque no lo sean, pero para el que lo escucha desde otro lugar con otra historia llena eso con una interpretación muy fuerte. Entonces es como un mono, como en la película de Keaton, que puede filmar. ¿Es el autor el mono? Es una pregunta interesante. De hecho, hay pinturas hechas por animales. Uno podría ponerse a discutirlo o no. No sé si lo llevo a ese nivel, pero para mí Alonso es una antípoda muy clara: y lo digo porque son los más canonizados del cine argentino internacionalmente. Están en las antípodas totales, en todos los términos, no solo en las maneras en que yo leo esas películas. Creo que en Lucrecia hay un sistema y en el otro caso hay un gran talento observacional -pero también hay que ver la evolución porque uno crece, crece, crece y algo aprende- pero digamos que siento que es el ejemplo perfecto detrás de algo que, curiosamente, es una película que parecía construirse en contra de la figura de autor. Lo que valoraban todos es esa idea que se podía articular una suerte de discurso vacío. Por decirlo brutalmente, es un cine que no te baja línea, no ideologiza... pero algo te está diciendo porque vos estás haciendo una lectura de eso. Parece que la valoración era la

posibilidad de cualquier cosa sobre esa película, que habilita a la crítica a decir cualquier cosa, y uno lo soporta porque habilita a decir que es la obra de un genio y que nadie diga que la película no dice nada. Me parece que no significa que después uno no diga que Alonso no siga un autor mientras siga produciendo películas. En un punto entra en el mismo conjunto, pero pueden pertenecer a universos completamente disímiles. Para mí la clave en cada caso es la lectura de una tradición: me parece que Lucrecia está haciendo una lectura de una tradición y en Alonso explícitamente no hay nada, es un discurso vacío, digamos. El logro de Lucrecia es que no le puedan meter la etiqueta de baja línea. Son todas cosas que se han dicho, Quintín, entre otros, pero no la han podido desestimar. Pero claramente es alguien que no teme ser adjetivado. En el otro caso hay una especie de escape de la adjetivación. Me parece que tal vez en un punto la figura de autor es a la vez una especie de lugar vacío.

MV: ¿Vos pensás que hoy hace falta hacer estallar, recategorizar, este concepto que ha sido manipulado, trabajado?

NP: Sin dudas, pero no para hacerme eco, no sé si para imponerle un contenido cerrado, pero sino para dejarlo como algo que con solo decir la palabra la connotación es enorme. No lo dejemos de usar, pero usémoslo con cierta previsión.

MV: En tu definición es solo Martel.

NP: No, pero, haber: no. De hecho intenté un juego genealógico, en donde pensé el cine argentino como la novela familiar en donde hay hijos, padres, abuelos, en fin. Emilio Vieyra, sí, es un autor. Ocupan un lugar en esa tradición, no porque dejen una influencia autoral, sino por el lugar que ocupan en el sistema, como sujetos de una cierta entidad. Insisto: yo tampoco puedo escapar de la connotación, para mí hay autores con mayúsculas y autores con minúsculas, sin que esto tenga que ver con buenos o malos...

MV: No, no, no, no... Eso es otra cosa, dejémoslo aparte.

NP: Insisto, cuando a veces le discuto a estos muchachos que la derecha -no solo en el cine- no tiene ni un discurso, es decir: yo estoy en las antípodas de este tipo pero lo que dice igual es sólido. Lo cual es siempre un desafío, pero

no está: si lo está es Secuestro y muerte, no hay nada, pero igual funciona. No hay alguien que yo piense desde otro lugar, que en sus propios términos trabaje, si querés como simplificando, como cahierista. Si querés, estos muchachos que dicen ser godardianos son rohmerianos, pero bueno los dos son autores y no son despreciables pero encarnan posturas diferentes y eso acá falla porque no lo termino de encontrar. Son construcciones... la última de Matías Piñeiro me parece que está encabalgada con la idea de que ser moderno tiene que ver con cómo entran los personajes en un plano secuencia, cuando no deja de ser, a su modo, un cierto discurso vacío que no deja de ser sofisticado pero después se disuelve es... no quiero usar la palabra formalista... quiero decir: así como hay rasgos superficiales de autorismo, no dejan de ser autores superficiales.

MV: ¿Rasgos superficiales de autorismo quiénes? Jugate.

NP: No, Piñeiro me parece que...

MV: ¿Y autores superficiales?

NP: Claramente, además se lo discutí, en un ejemplo de doble estándar de lectura crítica, había gente que me discutía la lectura de Sarmiento en *Tierra de los padres*. Yo digo: está perfecto los cuestionamientos, todo, pero no vi que en *El hombre robado* vos discutas la lectura de Sarmiento en Matías Piñeiro. ¿Por qué no lo hacés? Porque sos solidario con lo que él propone, una lectura estetizante. La primera vez que vi esa película pensé que había una especie de mensaje que tenía un sentido secreto: que no es lo mismo que leer el *Facundo* que leer eso, por eso los personajes estaban obsesionados con ese libro, pero después me di cuenta que era una lectura superficial y estetizante que funcionaba como pura música, como pura forma. Sin duda cuando uno ve las películas de Piñeiro, hay rasgos autorales, incluso me animaría a decir que ciertamente hay rasgos de reflexión sobre la tradición del cine, pero me parece una reflexión superficial que no dice nada, ni de la tradición internacional ni de la nacional, para decirlo en términos borgianos: que ese artificio está puesto para tapar que de la propia tradición no dice nada, y se nota. *Todos mienten* creo que es clave, de hecho yo pensé *Tierra...* así como *M* está fuertemente con *Los rubios*, una de las películas en las que pensaba era *Todos mienten*,

donde repite el encierro de la burguesía, donde lee textos pero no de un modo que intente trabajar en algún sentido. Ha leído vaciando de sentido, transformando esa tragedia en una especie de comedia liviana. Esos textos sarmientinos con una densidad histórica quitándole ese peso. Es curioso porque la crítica dijo que era descontextualizado pero en *Tierra...* justamente era el intento de devolver una cierta densidad a esas lecturas y un poco contrapuesto a esa especie de relectura que era lo trágico. Lo terrible es pensar que aún así no hay muchos en el NCA que la lean... por lo menos Piñeiro la lee para vaciarla. No sé qué es peor. Es algo que se puede discutir al menos.

MV: ¿Hay directores argentinos que te gusten?

NP: Sí claro. ¿En general o de ahora?

MV: En general, independientemente que los consideres a una idea de autor--

NP: Es difícil pensarlo salvo que vos me digas: estos no son autores, a ver si te gustan. Pero no termino de pensar en alguno que tenga una consideración y no lo sea.

MV: ¿Qué directores o directoras te gusta ver?

NP: ¿Argentinos?

MV: Argentinos.

NP: Qué pregunta difícil. En general debo decir que primero, uno se deja asombrar por lo que encuentra porque no es un trabajo sistemático de ver todo, y hay cosas que uno... ahora en el BAFICI es un gesto político, sin quitarle lo valorable que tenga. Para mí me resulta interesante esto que decía que cada uno está en su época, por supuesto algunos lo hacen más a contrapelo sin perder nunca el contexto, pero curiosamente toda esta libertad para decir cualquier cosa... uno no tiene que olvidar que hubo un momento en que muchos no tuvieron la libertad para decir cualquier cosa y aún así hubo muchos que trabajaron para lograr esas posibilidades. Uno podría hacer un arco y pensar en tipos que te parecen interesantes, pero me interesa pensar los que fueron valorados y después cayeron en desgracia. No es que ellos cambiaron...

MV: ¿Por ejemplo?

NP: Subiela. Subiela es un ejemplo perfecto en ese sentido, porque en su momento *El amante* le dedicó una tapa. Después le puso “Lo nuevo y lo viejo” pero en su momento le puso una tapa, creo que a *El lado oscuro del corazón*. Claro, al lado de las cosas que se veían por lo menos el tipo deliraba un poco.

MV: ¿Quiénes te han sorprendido?

NP: Y... pero ves, por ejemplo, me ha sorprendido, mi sorpresa más reciente ha sido encontrarme con estas películas de Ludueña: no necesariamente... no sé si hay un autor o si son buenas. Pero me parecen sumamente interesantes a la distancia. Me parece increíble, porque me parecen muy importantes, que nadie se haya ocupado de ellas. Pero no me sorprende como me puede sorprender alguien que hace un uso eximio. Para mí Piñeiro me parece vacío pero no dejo de reconocer que tiene talento para eso, es como un bailarín, pero me parece más valioso alguien que piensa en la tradición en modos más productivos, en términos políticos, si querés, para no dejar todo en gusto.

MV: ¿Quién la piensa para vos?

NP: ¿Hoy? Es muy difícil pero me parece que con contradicciones y todo, en Lucrecia hay algo de eso. Me resulta interesante pensar o hacer el contra fáctico con algún director: ¿Qué hubiera pasado sin Lucrecia en el cine argentino? Incluso viendo los odios que despierta creo que tiene que ver con eso: tensiona cierta cosa donde muestra todo lo que podría ser un cine llevado en todo su sentido a lo más meditado, digamos, que uno puede imaginar en un autor.

MV: ¿Y Rejtman?

NP: Es interesante, Rejtman es un caso interesante, porque me quedé corto y me parece que es un equívoco muy grande. Deberías haber hecho la tesis sobre Rejtman. Para mí es el más contradictorio de todo: ha sido leído de manera muy simplista, también porque él lo permitía, no creo que sus películas sean bobas, creo que hay variación pero probablemente la más influyente no haya sido *Silvia Prieto* sino *Rapado*, por algo *Los guantes mágicos* ni aparece. Uno lee un montón de cosas... incluso Copacabana para él es una película extraña. Incluso sus declaraciones no ayudan, porque me parece que tiene que

ver con eso de que la obra es más inteligente que el autor porque si yo leyera sus declaraciones y no sus películas no simpatizaría nada con él. Parece que su canon terminó siendo una cosa no llevada: minimalismo, laconismo, manchas que uno ve repetidas mal en películas posteriores a *Rapado*. Al mismo tiempo creo que uno tiende a sobreleer cosas que claramente Rejtman mismo no está pensando, pero me parece que tiene la suficiente sensibilidad que él mismo a veces lo expresa: para mí el problema es que sus películas han sido vistas como comedias y son tragedias. Entonces él mismo con sus declaraciones... hay algo que permite que sean leídas así, pero tampoco es que son el canon de la comedia, son películas extrañas y esa extrañeza es lo más interesante que tienen. Y una lectura simplificadora de los rasgos más superficiales y bobos es lo que se repite en los imitadores, no han tomado lo otro que es donde uno lee los noventa, la crisis del 2001 en *Los guantes mágicos*, la pérdida de la clase media. Hay algo muy interesante que tal vez tenga que ver con alguien que sabe poner más cosas de las que puede expresar. Yo lo encontré en un seminario que está en internet que Aguilar lo dice: "Estos pibes dicen en sus películas algo que ellos no saben decir". ¿Pero qué es lo que no pueden expresar? Él se refirió de cierto modo a que cuando uno lee las entrevistas, son flojas de cierto modo, lo que hay de discurso detrás de esa producción es muy endeble, entonces uno piensa a sospechar que uno piensa que hay cosas que salen por esto del mono y la maquinaria. Esto sí me parece curioso: estoy remitiendo la idea de que alguien que es capaz de filmar tiene un discurso sobre su obra. Ojo, por supuesto, el ejemplo canónico que marca un prototipo es el modelo Aristarain, Caetano, que toman como modelo Ford y el documental de Bogdanovich, que sabemos que este tipo es un genio y no quiere hablar... el director que dice: "Esta es mi obra y no tengo nada para decir" puede parecer un boludo y puede parecer un genio. Digo, eso también generó una tradición errónea. Digo, es muy fácil leer eso también. ¿Cómo definís está película? "Con una cámara". Bueno, está bien: lo dijo Ford como un chiste, pero alguno cree que eso es una excusa para no tener un discurso sobre tu práctica. Incluso, ojo, yo creo que Aristarain y Caetano son tipos muy consecuentes con su obra, con cosas mejores y peores, pero hay dos tipos que

efectivamente son dos autores. Y curiosamente son dos tipos que han hecho una postura fordiana de decir “hago westerns, hago películas, no me vengán a... que se ocupen los críticos de hablar”. De hecho Perrone ha hecho de eso un discurso explícito, casi un manifiesto, de eso. En algunos casos me parece profundamente conservador. En otros casos me parece lo contrario: ahí está la complejidad. Del mismo modo, ojo, pasa lo contrario: profesores que pueden ser muy malos directores y buenos directores que puedan ser malos profesores, que no estén a la altura de su defensa de tesis o que la defensa sea mucho más interesante que la tesis. Pero bueno, me parece que es compleja la cuestión, que es difícil...

MV: Pero es interesante porque terminaste zanjando...

NP: Bueno, pero hay algo de esto que es parte, yo diría... lo que pasa es que ahí sí asumo... porque Alonso no tiene discurso y sus películas tampoco. Está bien, Caetano y Aristarain no hablan de sus películas pero hay un discurso y es muy consciente y está claro que no lo sacaron de casualidad, me parece que sí, lo que ellos no dicen o son renuentes a expresar en los paratextos está en su obra.

MV: Igual que te iba a decir otra cosa: que nombraste a dos personas que generalmente se las suele poner de un lado de otro concepto que también está canonizado, que es el de género.

NP: Sí, pero ahora hay otra discusión con eso que me parece una lectura facilista, porque hay una mala lectura del autorismo porque digamos que una tradición del cahierismo es que nunca se peleó con el género. Reducir a alguien al género me parece una boludez, no solamente un error, ahí se ve la diferencia con ciertas películas que apuestan más al género y ahí sí que yo no veo autorismo en Godfrid...

MV: ¿Godfrid o Goldfrid?

NP: Goldfrid. Incluso en Kohan con *Betibú*, son como esos directores viejos de estudio que lo único que les interesa es contar una historia. Aunque Aristarain y Caetano digan que lo único que les interesa sea contar una historia, ahí hay algo más. Conscientemente o no, primero, que excede el género: no son películas de género, aunque uno pueda establecer cierta familiaridad con cierto

género, no son películas como *Tesis sobre un homicidio* que lo único que sostiene su andamiaje es el género y si se lo sacás se cae. En cambio, me parece que las otras usan un modo inteligente las relaciones con el género pero no se sostienen en eso, para nada. Por supuesto que después hay cosas que te ponen en duda. Una película como *Mala*, que es literalmente mala, para mí es incomprensible. Ahí es donde el autorismo se me da vuelta. Es tan mala que si uno la quiere pensar con rasgos autorales, de género, hasta en grado cero de corrección cinematográfica, hay cosas que están mal. Es una peli irreconocible, no quedó nada: una película incomprensible de Caetano. Es raro e interesante para pensar. Lo mataron y todo pero, aún dentro de todo, las críticas eran como: "Bueno, esta la hizo mal pero le perdonamos la vida". Si era la ópera prima, menos diez le ponen, la matan. Pero en este caso es donde el autorismo salva con alguien que tiene un cierto prestigio.

MV: ¿Vos creés que la crítica en estos últimos diez años, quince años, ha sido básicamente la que construye y sostiene esta idea del autor por encima de todas las cosas?

NP: ¿Sobre el cine argentino? Lo que pasa es que ahí se apoyan sobre hombros de gigantes. Digo, si yo tuviera otra escuela, digo: ¿hay alguna escuela en el mundo que piense de otra manera? Me parece que ahí la gran victoria pírrica del cahierismo fue esa, de algún modo radicar ese concepto, que se impuso hasta en Hollywood. ¿Quién piensa fuera de la teoría de autor? Estaría bueno alguien que lo ponga en jaque de un modo más o menos fuerte. ¿Cuál sería la otra opción si no pensamos en términos de autorismo? ¿Qué críticos están manejando otros conceptos?

MV: No hay un cambio de pensamiento en esa cuestión aunque...

NP: No hay un cambio de paradigma ni mucho menos.

MV: ... Pero podríamos pensar que, mal o bien, en las producciones de chicos más jóvenes hay mucho cine de género.

NP: Pero ahí yo veo un gran problema, un problema clave justamente. Me parece que es el problema del *Nuevo Cine Argentino* como le decía a Roger. Si algo determina, no diría "la caída", pero sí "el aburguesamiento" porque lo puedo empezar a ver en la escuela donde veo a estos pibes es que cagaron

porque están más cerca de *Tesis sobre un homicidio* que de *Un oso rojo*. Están más cerca de la idea de que efectivamente empieza a disolverse el lugar de autor, en el mejor sentido de la palabra, para quedar un esperpento, para contentarse con..., digo, para cambiar la idea de autorismo por la idea de pura corrección. Estos pibes nacieron con el Nuevo Cine Argentino, tienen 20 años, no saben lo que es el cine de los ochenta... a veces jodo pero digo que así como está el *Nuevo Cine Argentino* pareció haber sido una astucia del cine industrial para simplemente levantar el nivel de esas películas industriales que daban vergüenza y ahora tenemos que casi cualquier película, salvo *Bañeros*, tengan un nivel aceptable. Ese nivel de corrección parece haberse convertido no en la base, sino en el objetivo. Los pibes apuntan a eso. Y eso es de una pobreza total: fue la conquista del *Nuevo Cine Argentino*. Pero sobre eso habría que hacer otra cosa, no llegar ahí y quedarse contento. Lo que se está viendo mucho es un nivel de mediocridad en el sentido artístico muy grande porque se aspira a esa corrección que lleva a cierta naturalización del género como coartada para renegar de lo autoral en términos de un pensar por fuera de lo arduo, por decirlo brutalmente. No es: "Mirá que loco donde puse la cámara" que incluso puede estar incorporado a partir de Tarantino, que se incorpora como algo erróneo en estos pibes, que creen que ser autor es una huevada como hace Szifrón que pone la cámara en la puerta y mirá qué lindo como hace cuando la abre y la cierra, qué sé yo. Eso... en ese sentido esa película es muy problemática. Me parece clave también porque ahí se encuentran todos, público y crítica en un nivel incuestionable, pero cuando la ves es una película que nada, que tiene su corrección y su supuesta... ahí es lo contrario: está la figura del director híper pensante a lo Kubrick. Algo que aparece incluso en las entrevistas: bueno, Szifrón es un obsesivo, lo mismo que decían de Lucrecia en el mal sentido. Ahora, me parece que hay un nivel de hipercorrección vacía, de gestionar perfectamente tus recursos para que el resultado sea eficaz. Ahora, el arte está muerto, la película es un éxito pero el arte murió. Y ahí es donde aparece... es justamente pensar el cine argentino como algo que se opuso a otro momento. Tal vez porque surgieron de ciertos contextos muy particulares que ya no los veo. Para que haya una reacción

tiene que haber una crisis en algún sentido, si algo funciona no pasa nada. Son cosas que voy largando ahora pero las vengo pensando. El éxito no se cuestiona en ningún sentido. Es muy difícil cuestionar al éxito o explicarle a alguien por qué esto me parece una eficacia muerta. Pero ahí está el discurso crítico, ahí está nuestra última esperanza. Nuestra última esperanza es el discurso crítico, que cuando renuncia a serlo como en muchas críticas: ahí estamos muertos. No hay ninguna voz que diga que todo bien, hizo tres millones de espectadores, va a ganar el Oscar, al público le encantó, pero la película no está bien. Es un fascismo artístico, pero bueno, es el pensamiento único. Para mí *Relatos...* es eso.

MV: Es emblemática.

NP: Sí, pero es un mazazo, es un mojón. Hasta para el propio Szifrón. Es tremendo, lo veo en los pibes...

MV: Vos en esto que dijiste de la ausencia o el lugar que va a ocupar el género, etc. Etc. Estaba pensando en esto que estábamos hablando--

NP: El ejemplo perfecto ahora me acordé de un libro que me dieron de la universidad de Quilmes de terror y qué sé yo, de una chica que hizo un estudio...

MV: Carina Rodríguez.

NP: Bueno, ahí es donde se ve mucho más claramente el problema. Ella... en algún capítulo aparece ese problema... no sé si son conscientes, han llevado las películas bizarras a un nivel aceptable de corrección. Son películas que copian un modelo, me encanta -está buenísimo ese modelo-, pero no logran articular modelos, copian el cine yanqui de los ochenta, es para matarlos: el cine más bobo, el cuchillero. Ella menciona un corpus bastante grande, y el problema, me da la impresión, es que ellos no lo ven: están muy contentos con haber llegado a ese horizonte. O por ahí no, porque uno dice: "No puede ser este el horizonte, esto se tiene que romper en algún momento". Pero a veces decís no... Porque tienen un horizonte muy bajo, ¿no? Ojo, pasa en todo nivel. El otro día estaba discutiendo con un pibe que se llama Leandro Naranjo, de *El último verano* que la dieron en el BAFICI, porque es un pibe joven de Córdoba, pero su película -la misma película lo muestra- su horizonte es lo paranoico.

Por eso yo le puse en un juego con Porta Fouz, "Lo paranoico", porque es desesperante. Yo no te digo que Gordard sea tu horizonte, pero ¿con qué quiere dialogar? ¿Qué quiere hacer? Es muy preocupante en tipos de 20 años ese horizonte. Uno lo puede ver en algunas carreras donde ese horizonte se dio porque intentó, intentó, chocó, quiso, pero un tipo que es conservador a los 20, cagaste porque: ¿qué te queda?

MV: ¿Ligás esta idea de género a la idea de un conservadurismo a la par hoy?

NP: Sí, porque es muy interesante el género cuando uno lo lee para hacerlo trabajar en la propia tradición. Uno lee a Caetano, Aristarain, y para mí la película que tengo que poner en mi top de cine argentino es Tiempo de revancha, no puedo olvidar el peso y el sentido que tuvo, uno podría asimilarla a una película de género pero le da 20 vueltas. El problema es cuando el género se utiliza como una especie de coartada de corrección y de insertarse en una tradición; hay dos modos de leer el género: el modo creativo, que es la recreación y romper los límites yendo a otros lados, y el que está siempre en lo imitativo, que es la peor manera. En el cine de terror está clarísimo, y en estas subcomedias románticas.

MV: "Subcomedias románticas": me encantó esta categoría. Pará, que esta la anoto, que me la voy a olvidar.

NP: Lo llamo a lo que... digo, si vos aspirás a la pura imitación, digo en algún momento era menos fácil llegar a parecerse tanto estaba claro porque nunca ibas a llegar. Me acuerdo cuando salió *La sonámbula*: no tratés, hacé una más pobre, no trates de imitar un nivel de producción al que no vas a llegar. Ahora, todo lo digital facilita mucho el acercarse y está como ese sueño que siempre es limitado. Pero si hay algo que no entienden estos pibes, empezando por Porta Fouz, es cómo atraviesa lo político el género. Los géneros norteamericanos funcionan de una manera vital, aunque hay mucho de cosas imitativas, pero las grandes películas son aquellas que trabajaban en su propia tradición y ponían en cuestión el género pensándolo. Hasta el spaghetti no es imitativo, hicieron otra cosa -no porque no llegaran- trabajaron otra cosa, no es un western, trabajaron y se agotó. El policial del cine argentino, claramente

tiene una historia larguísima, pero me parece que tienen un concepto del género muy primario.

MV: Esto es curiosidad mía absoluta: ¿Qué películas del cine argentino te gustan?

NP: Sí, yo la verdad... este... me parece que en términos duros porque no es el género que más me interesa, pero me parece que del policial que es el género de tradición más larga hay mejores, pero después ciertas cosas tuvieron su momento. Pero hay grandes policiales desde *La fuga*... digo, en términos amplios.

MV: *La fuga, Si muero antes de despertar...*

NP: Claro, bueno, son canónicos. Pero digo, mal que mal hay peores donde hay menos o más, pero en todo tiempo podés encontrar.

MV: Claro, claro, te puedo asegurar que lo más complicado es la comedia.

NP: Claro, las comedias buenas. En cambio hay muchísimo interesante en el policial. En terror hay muchísimo menos, y muchísimos menos interesante, olvidate. Pero sería interesante preguntarle a estos pibes para ellos qué es un autor porque para ellos quizás tienen una idea «tarantinesca» de qué es un autor, y no, es otra cosa. Tarantino no deja de ser un problema también, ya no a lo Szifrón, sino desde que Cannes le dio la Palma de Oro es un problemón. Fijate que el cine festivalero se ha convertido en un género.

MV: A ver, vamos a eso: ¿Qué pasa con los festivales? Cine argentino: crítica y festivales.

NP: Se ha convertido en la película festivalera con muchas variantes internas. Hay rasgos de estilos...

MV: ¿Por ejemplo?

NP: Roger te lo podría decir mejor que yo porque va todos los años a Cannes. Pero en *El ardor* está la mezcla de todo, porque hizo un mix entre el género y lo festivalero, el tipo de plano y la cadencia es muy de la película festivalera, y en término de contenido es muy de género...

MV: Y el actor...

NP: Todo, todo, todo. Es muy rara la película. Logra como... tiene la astucia de mezclar todo muy bien pero el resultado es nulo. Hay defensores, pero bueno.

Claramente a otro nivel se produce todo un cine, no solamente porque vienen formateados por los fondos, sino a veces de voto propio sabiendo que eso funciona. Eso era lo que pasaba con el *Nuevo Cine Argentino* de otro momento. Ahora viene lo imitativo del *mainstream*, no de los festivales, no sé qué es peor.

MV: Si vos, a título personal...

NP: Si Aguilar tuviera que, olvidate de Caetano y los grandes nombres, de los últimos cinco años, ¿con quiénes trabajás? No hay. Alguien diría de una cuestión generacional de calidad, pero tienen que ver con una ausencia de rasgo autoral fuerte. Es algo que está languidecido y está languideciendo... Te interrumpí, perdón.

MV: No, no, está bien. Lo que te iba a preguntar era... En esto que vos estás viendo, este estado de las cosas... Vos que sos crítico y director, si tuvieras que definir o establecer el circuito de legitimación hoy de una película argentina. ¿Qué legitima una película argentina?

NP: Hay varias instancias.

MV: ¿Cuáles son para vos?

NP: Me parece que hay por lo menos, en un sentido muy amplio, en términos nacionales o internacionales...

MV: nacionales.

NP: No, lo de siempre: el éxito, la crítica y cuando se dan juntos es medio imbatible, caso *Relatos salvajes*, aunque sea la película más discutible de la década. Hay películas que tienen éxito de público y no de crítica, que suelen ser las llamadas las más *mainstream*. Y además está lo que ya sabemos... Es difícil que una tenga las dos legitimaciones, pasa con alguna u otra... y cuando pasa por eso son tan potentes. Pero después hay otras que han tenido, históricamente por muchos motivos de sistema cerrado, buenas críticas y, bueno, eh... no tanto apoyo de ningún otro sentido. Me parece que el sistema es un sistema de legitimación con muchas patas.

MV: ¿El BAFICI es un circuito de legitimación?

NP: Sí, claro. Dentro de cierto circuito, ¿no? Quiero decir, por ejemplo... Hay directores que han saltado... los que van directo a Cannes o pican alto se

saltan esos sistemas, con lo cual Lucrecia o Alonso se saltaron el BAFICI y ni les importa lo que digan. En otro circuito, para mencionar un caso personal, para mí *Tierra de los padres*, una película tan complicada, por muchos motivos, era una de esas películas donde los festivales se justifican: que pasan películas que necesitan este tipo de apoyo. Y me parece que era muy consciente de los que le bajaron el dedo: vos sabés que a una película como esa la estás matando prácticamente. Porque obviamente no puede saltar esa instancia sino que esa instancia le da vida o no, en términos de legitimación, porque va a ser más difícil que tenga un público... un circuito masivo, y a la vez una sobrevida... digo, qué otros... si viene un programador externo que tiene cincuenta películas para un festival, las que quedaron afuera ni las va a ver, es una cuestión de tiempo si ni siquiera ve todas las programadas. Instancias muy difíciles para películas muy independientes. Cada instancia tiene su pro y su contra. En ese sentido el cine independiente no existe, salvo el de Claudio Caldini. Ser independiente de verdad te puede llevar al ostracismo, es cagarte en todo, hay una línea muy delgada...

MV: Bueno, Giralt dice que es independiente. Tomá, te la tiré.

NP: No, acá sabemos que no. Efectivamente si ser independiente es no depender del INCAA sos independiente, pero el sistema tiene muchas patas.

MV: A las pruebas me remito: lo tenés en mi bolso.

NP: Desde ya, pero es fácil ver la paja en el ojo ajeno. Pero claramente cuanto más chica es la película más va a depender del sistema de legitimación local. Ojo, puede haber otros problemas: Moreno me lo contaba en otro momento que con *El custodio* le fue muy bien, fue a Berlín, eso le abrió otras puertas, y en un momento se dio cuenta que había entrado en el sistema de producción, después hizo *Un mundo misterioso* y se salió un poco. No le fue bien con *Un mundo misterioso* y *Réimon* es más minoritaria todavía, la hizo con menos recursos y repercusión, fue para atrás, digo... En ese sentido me parece valioso su, su honestidad y su valor para salirse de un sistema que le daba... claramente sintió que podía haber hecho de la sirvienta: él lo dice que cuando escribía sobre una película para los fondos internacionales que se llamaba La sirvienta se dio cuenta que la película estaba muerta. Ya no tenía ganas de

hacer ni nada porque se vio metido en una cosa que seguramente le iba a ir mucho mejor, pero ahí hay alguien que elige cierta independencia en una búsqueda estética que no es permeable... igual, ojo: para él una coproducción es barata y para alguien recontra independiente, no me acuerdo, la hizo con 30 mil euros, no me acuerdo con qué, pero digamos, de *El custodio* a eso es bajar escalones. Para cualquier cineasta independiente es un montón. Y además para ese tipo de películas...

MV: ¿Salvando la distancia estaría dentro de la lógica de una escritura tendiente a lo autoral a la manera de Caetano o Aristarain que son consecuentes con lo que... aunque aparentemente en el mercado vaya para atrás? ¿lo de Moreno? Porque es interesante esto que decís “hizo un camino a la inversa”.

NP: “Hizo un camino”. No, llegó a un lugar donde no se sintió cómodo y otros se sienten cómodos de alimentar esa maquinaria y usualmente pasa. Y él renunció... es como...Y eso es loable en el sentido de que... sin duda debe costar. Llegó a Berlín, se le abrían los fondos, el camino era “bueno, la próxima voy a Cannes”. Trapero ha hecho el camino en sentido contrario, justamente ha alimentado la maquinaria, me parece cada vez más deficiente en términos artísticos cada vez más inauténtico por llamarlo así. ente pero no en términos auténticos, justamente... pero ojo: porque yo lo que le digo a los pibes se lo digo a todos. Ojo. Porque uno cae en la película de Rosendo, ojo: uno puede hacer cine muerto con una camarita, la independencia y la facilidad no pasa por ahí, es una cuestión de visión. El cine de terror es así: no hay diferencia entre las bizarras y una hecha con todos los recursos porque tienen el mismo horizonte. *Plaga zombie* funciona con pocos recursos pero es una película muerta porque no está rompiendo nada, al revés: parece una parodia pero no lo logra. Es mucho más problemático. Si vos a los 20 no querés romper y hacés una película muerta con una camarita, que te queda cuando entres en un sistema que a través de los fondos te va formateando. Entonces, digo, me parece que Lucrecia nunca hizo una película barata y es un problema ese. Alonso es genial porque a su modo, no es *Relatos salvajes* pero es a otro nivel, cuando vos ves las competencias en Cannes es eso: un escalafón que lo ideal

es que vos llegues un día y llegués a la competencia. Con Viggo aspiraba a eso y no lo logró. Eso puede pasar entrando al sistema o por una lógica interna al realizador que me parece raro. Lo que está haciendo ahora Llinás con *La flor* es eso: puso toda la carne a la parrilla con *Historias...*, otra película canonizada que para mí tiene un montón de problemas, y yo dije: “Este para mí tiene dos caminos: o va para atrás y hace dos películas con dos tipos en un cuarto, o va a hacer lo que está haciendo ahora, una especie de *Historias 2*”. Una película donde redobla la apuesta. Yo digo que la tercera va a ser en Marte. Una expansión con el mismo presupuesto, redobla la apuesta. Estás preso de tu propia expectativa, de tu propio marco. Lo que probaste ya está probado. Repetirlo por más que te vayas al África o donde esté filmando, no hace falta. Es empezar a repetir un mecanismo que parecía rupturista y ya no lo es.

MV: Vos como director...

NP: Sí...

MV: Al ver tu propia filmografía...

NP: Yo respeto... me parece que siempre hay dos clases de personas, como dice el chiste, Kafka sería el tipo que no puede escribir, le cuesta un huevo, hace dos líneas y está el otro que no pasa de escribir. En el cine también: Fassbinder y Erice, que hace veinte años no filma. Igual, eso por un lado. Por otro hay cineastas que siento que vuelven sobre lo mismo y hay una profundización y están muy cerca de repetirse como se ve en los niveles más mediocres. Solo los grandes grandes logran dar la apariencia de siempre lo mismo pero profundizan.

MV: ¿Quiénes profundizan? Uno solo.

NP: Bueno... lo que pasa es que no se me ocurre uno que sea tan repetitivo. Pero del cine argentino, no. Un Bresson, un tipo cuyas últimas películas no tienen que ver con las del medio, pero uno siente que hay alguien que está buscando, que quiere buscar algo trabajado en una línea. Son admirables en el sentido que es mucho más difícil... también porque funciona como repetición porque a la crítica le es más fácil ver la repetición y poner algo donde ya sabe, por eso el género y en término autorales cuando se empieza a hablar de lo kafkiano, algunos sienten que ya están dinamitando de algún modo cuando

llega a un punto donde o bien paran o se mueren antes. Fassbinder o Eisenstein: yo creo que se murió porque, pobre, además de todos los problemas que tuvo, no sabés que vas a hacer. Es como un cuadro blanco sobre fondo blanco pero desde el barroco. Hay un punto donde esa genialidad está muerta y por eso es inevitable. Era imposible hacer una escuela, por decirlo así. En cambio el que deja escuela es el que no deja algo perfecto, por donde se puede colgar una genealogía que intente sobrepasar. Hay cineastas que uno tiene la impresión que van rompiendo lo que hicieron porque van para otro lado. Yo no puedo pensarlo en términos de carrera porque el mío es un cine tan independiente que está a ese nivel, me siento más cercano a eso... no significa que no trabaje en una línea porque *Tierra*...es una película que tiene un montón de relaciones con *M*. Me molestó cuando alguien pensó que *Tierra* era una repetición porque no parece que esté copiando un modelo previo ni que sea algo para profundizar.

MV: Sí por motivos que dijiste antes te quedaste en el documental.

NP: Pero también por una imposibilidad, porque a veces trato de escribir y no termina... ojo: llamaría a cualquiera antes que a mí, pero si alguien te trae un guión -Aristarain, me encantaría- pero probar eso como probar... sé que hay muchos que lo probaron sabiendo que iban al fracaso. La típica del director que por algún motivo termina en Hollywood y que la tentación es tan grande que se va, y no me parece mal. Me parece que cuando son conscientes de eso y aún cuando el resultado... cuando son películas fallidas pero hay un tipo que está buscando algo que películas que están bien pero son una repetición... en la crítica lo veo cuando hablan bien de algo que imita. Piñeiro pasa mucho eso.

MV: ¿En cuál de los Piñeiros? Porque hay tres...

NP: Y, en todos. Son parientes, tesis sobre «los Piñeiros». En cambio, *Réimon*, no me gustan las películas de Moreno, pero no puedo decir que no hay un tipo buscando algo y prefiero 18 veces *Réimon* que una película que en sus propios términos es más exitosa pero que uno le ve la costurita. Moreno lo decía en el blog: aún cuando es más permeable al mercado, él lo ve como un problema, porque es la idea de que no hay riesgo. Hasta en el cine industrial hay riesgo: Bielinsky es eso. *El aura*, en fin. Incluso diría que en *El secreto de sus ojos* hay

riesgo, en sus propios términos, que para mí eso es lo valorable de la película, que no lo veo en Szifrón que me parece cálculo vacío, en el peor sentido de la palabra.

MV: No estás filmando ahora y no sabés cuando vas a filmar.

NP: No, no es que no esté filmando, estoy con algo pero no me termina de convencer. Pero bueno, a veces se impone el proyecto que uno tiene a mano... y hacen faltan dos cosas: por un lado termina de cuajar algo que uno dice que esto está funcionando y a la vez una necesidad externa para filmarla porque uno pone mucha energía. A veces me pregunto para qué una más con tantas películas en el mundo, es un pensamiento conservador, pero como decía Feinmann: "Cualquier boludo tiene un blog", yo diría: "Cualquier boludo filma una película". Antes la dificultad en los medios hacía falta que tuvieras que tener una gran convicción en hacer una película. Hoy la impresión que dan es que estos pibes filmaron porque consiguieron una cámara, pero están muertas esas películas, no hay vocación. Lo veo en los estudiantes: uno se metía en Comunicación porque no sabía qué hacer. ¿Por qué no estudia derecho en vez de cine? Los veo que no tienen horizonte, pero eso también pasaba en Letras con los pibes que no leían. No tienen cero consciencia, porque no tienen curiosidad por investigar esa tradición...

MV: Dicen que vos no filmabas...

NP: Lo que pasa es que yo casi más en un punto... a mí me encantaría hacer una película mainstream, algo completamente distinto, algo que inicialmente había sido una idea mía con *M*, que ahora trabajo con el súper 8... pero bueno, hay que encontrarle la forma que para mí es lo que define la peli. Es un desafío cómo hacer una película que no sea en primera persona con un material donde todo el peso pasa por ahí. El que determinó la posibilidad de hacer eso es que mi viejo está con problemas de memoria -literalmente- y entonces eso me determinó, como el material lo filmó él, así como en *Tierra...* yo no había encontrado el momento y el momento fue la crisis del campo, esto hay un elemento externo que cuajó algo que tiene sentido hacerlo. Pero estoy viendo si es posible salir de lo subjetivo o generar un nuevo fracaso en el intento. Pero siempre las películas están atravesadas por su contexto. Ahora siento que si

uno quisiera hacer un recorte en términos del cine en el alfonsinismo, menemismo... ¿el cine del kirchnerismo cuál sería? Curiosamente siento que hay algo de que las dos películas... “eso” está. Creo que *M* es así porque era un momento de transición, discursos que la película maneja -por kirchnerista o anti kirchnerista- que tal vez cuando alguien en 20 años la encuentre también lea en esa película algo mucho más claro: la época. Eso es algo que a mí, pensándolo ahora en lo consciente o inconsciente de la autorismo. En *Tierra...* también está, pero está en lo que está puesto en escena más lo atravesado por el azar, porque de hecho en un primer corte estaban todas las lecturas y era problemática. Pero para mí la película era el cruce donde el juego era experimentar con algo muy formalizada, si se quiere.

MV: Es algo que dijo mucha gente de *Tierra de los padres*, pero como yo no leo lo que dice la gente...

NP: Qué pena.

MV: Algunas sí, otras no. Pero con entrevistas y cosas así, pero también depende de la competencia del lector: cuán deliberado o no es la gente que elegiste para leer esos textos y qué textos les diste para leer.

NP: Es bastante curioso porque me parece que ahí es el único momento donde traté de que no fuera tan cerrado, fue lo que más me costó, hasta último momento estuve llamando gente. Más allá del plano más formal o cerrado, hubo que repetir muchas lecturas porque la idea era la impronta de gente iba a leer algo tal vez sin saber qué iba a leer. Qué textos les di; fue algo intuitivo, que traté de que fuera la parte más escrita y que conservara cierta cosa... más intuitiva. Y también fue decantando la gente que fui eligiendo. Quise poner gente nacidos en los sesenta y setenta, porque yo nací en los setenta.

MV: ¿Ellos sabían lo que iban a leer?

NP: Algunos sí porque me fue difícil llevarlo a Gamerro y no decirle qué iba a leer, o a otros. Otros no. Igual algunos sabían pero no es que lo ensayamos.

MV: ¿Tenías pensado qué texto para quién?

NP: Algunos textos ya los tenía. Sí era más obvio que Campusano era Quiroga, ¿no? Pero los otros no. No me acuerdo... quiero decir que no fue programático. Gamerro le dije que era el Facundo y me dijo: “Perfecto”. Fue un poco para

despistar, porque con gente hice así el casting medio casero y con otros los vi una vez y nunca más y los puse cuando los vi leer y pensé que podían funcionar. La gente que iba a la Lugones no sabía que estaba leyendo Martín Kohan. Nosotros sí...

MV: A ver, vamos a algo más sofisticado para mí... Yo vi a Aníbal Jarkowski, mi profesor de literatura...

NP: Puede sumar pero la idea es que funcione igual.

MV: Obviamente. Mi marido no sabía quiénes eran el 99,9% de los que estaban ahí y la película le encantó.

NP: Excelente.

MV: No es ningún tarado, es un tipo formado, con una militancia política, entonces... pero no sabía, eso es ya más para mí que digo que Aníbal Jarkowski es un tipo específico, una persona formada en los ochenta con Sarlo...

NP: Pero eso es una lectura profunda más profunda que la mía.

MV: Bueno, digo que es Jarkowski dialogando en este contexto, que dijo esto, esto y esto, con esta editorial, leyendo este texto...

NP: Pero ahora yo te pregunto a vos: ¿De esa lectura recontra específica vos podías armar un sistema? ¿Vos podías suponer que esa lectura, pongámosle que sos la crítica que sobre interpreta...

MV: Ahí me vuelvo más seguidora de Eco con la sobre interpretación...

NP: ¿La obra abierta?

MV: No, no, no, no: las razones de interpretación que tienen el principio de la economía. Lo que yo haría por una cuestión de rigor profesional: una cosa sos vos, otra cosa es el texto que yo miro. En el texto, supongamos que por una cuestión de obsesión profesional... ¿quiénes son los lectores?

NP: No, pero vos no podías dejar de reconocerlo. ¿Entonces cómo infirió la lectura? ¿Hubo una diferencia o era la misma?

MV: Había gente que decía: "Ah, era fulanito pero no me di cuenta por cómo está enfocado, por cómo está iluminado, porque está más viejo, por lo que fuera". Entonces qué hago yo cuando hago análisis de cine: lo que

debo hacer para ver si es erróneo o no si es coherente con lo que la película sostiene, en función de un contexto, si yo postulo en función de eso que todos los lectores cumplen a pesar de que la persona empírica, real sea Nicolás Prividera, pero tiene que ver con el sentido que propone el film, sirve. Ahora, si estoy mandando fruta por mandar fruta... ahora, lo que yo no puedo dejar de hacer porque me parece poco serio es no tratar de agotar todo eso que te excede a vos, porque si vos controlás absolutamente todo, serías un psicótico o estarías muerto en el sentido real lacaniano. Armo, no puedo dejar de hacerlo. Ahora, descarto cuando veo que no es funcional a lo que el texto está proponiendo en sí mismo. Eso es una sobre interpretación mía.

NP: ¿Pero está mal? ¿Qué pasa ahí?

MV: No, no, no, no. El sentido del texto yo lo encuentro entre lo que el texto propone y mi capacidad de lectura. Ahí se genera otra cosa que es mi interpretación. Ahora, para no interpretar tengo que ir a lo que propone el texto, independientemente de lo que propone Nicolás Prividera.

NP: Está bien, pero lo que propone el texto es parte de tu lectura. No podés separarlo de algún modo.

MV: Yo trato de separar las cosas. Cuando ya veo que esto es rizar el rizo.

NP: A lo que voy es a lo siguiente: Voy a poner a todos estos escritores, pero mi interpretación de poner a todo estos escritores...

MV: No, de hecho cuando analizamos esto semióticamente en el aula alguien puede decir que puso a este actor porque se le dio la gana. Ahora, yo digo: supongamos que Prividera, Trapero o Alonso, pone a estos ocho escritores leyendo, o críticos, o representantes de la cultura... a mí no me importa por qué la persona empírica real las pone: el asunto es que en el texto construye algo. Ahora una cosa es lo que construye textualmente en relación con lo que son y yo puedo reconstruir, y otra cosa es que terminen hablando de los zapatos de Aníbal Jarkowski. Ahí te digo: a menos que haya una lógica del zapato que se sostenga con los otros, con una puesta, que haya una coherencia textual que establezca un nodo de sentido sobre los zapatos de Jarkowski, sino hay una sobre

interpretación al pedo. Porque sino todo el mundo termina leyendo la película algo que la película no tiene...

NP: Yo siempre voy contra mí mismo, porque si bien la película tiene esa abertura -hubiera sido más fácil para mí poner la vocecita en *off*- podría haber hecho una elección más cerrada, facilitar la lectura crítica... yo pensé todas las opciones de esos lectores. Se me ocurrió que sean todas mujeres, pero dije no porque lo van a leer desde el género, porque además todos salvo Silvina Ocampo son hombres. Después dije: bueno, esta película es un western, que sean todos hombres, incluso cuando aparezca una mujer de casualidad, la saco. Pero me parecía demasiado cerrado como esquema. Demasiado que iba con algo que no sé cómo decirlo... esa conciencia autoral que iba más contra lo intuitivo. Después me di cuenta que por la edad, por eso que iba llamando a gente generacional, de i edad... pero igual es bastante amplia, ¿no?

MV: No, es muy amplia, pero independientemente de eso, igual, discúlpame, pero no podés controlarlo todo.

NP: Incluso para joderlos un poco, porque dijeron que eran todos personajes de la cultura...

MV: No, no y no.

NP: Para cagarlos nomás.

MV: Ahora lo que yo sí puedo hacer y tengo todo el derecho, es en función de: si yo postulo una lectura de independientemente la cuestión generacional que queda desdicha por la primera que lee, pero hay una generación que vos planteás en el texto...

NP: Además la primera...

MV: No, no, pero además la primera para mí se sostiene porque justamente si me quiero poner en esto: el canon, la escuela la tradición y lo que marcan los libros sagrados. Que no se puede poner a dialogar. Entonces, que primero haya sido una nena, aunque vos lo hayas querido así -no importa- lo que propone el texto: una nena, y que después dialogan esos textos, en lo que plantea la película como tesis es coherente, no está de más o de menos que sea una nena. ¿Entendés la diferencia?

NP: Pero además el texto de Echeverría es casi un prólogo en ese sentido.

MV: Obviamente.

NP: Ese plano, me encantó ese plano. ¿Te diste cuenta que en el fondo hay unos chicos jugando?

MV: Sí.

NP: Si yo lo hubiera buscado... no es que está lleno, puse a la nena con el delantal, hice varios planos, no todos funcionaban igual y este más o menos la lectura... y aparecieron esos pibes en el fondo. Eso es milagro: "Pero estos pibes los pusiste vos". No, no.

MV: Y termina funcionando a pesar de vos.

NP: Pero tenía como diez planos y elegí ese.

MV: Elegiste ese, está bien, pero...

NP: Es como la sombra en Jarkowski, no sé si la viste, pero esa sombra fue de pedo. Dejé ese plano por eso. Además hicimos dos planos... porque hicimos un estudio con la fotógrafa, pero cinco minutos después la sombra se había ido. Hay cosas que uno dirá: "Bueno, los gatos los encontraste o los llevaste", no sé. Hay gente que me lo decía. Pero son momentos que te pueden llegar a parecer muy meditados y es un milagro del momento.

MV: Pero yo para el análisis no tengo por qué saberlo. Lo que yo tengo fácticamente es el texto, no puedo especular.

NP: Pero vos me preguntaste...

MV: La pregunta era por curiosidad.

NP: Ah, ah, ah: pero preguntaste. Cuando viste alguno que conocías, ahí la lectura te cambió.

MV: Cuando yo digo de la sobre interpretación es como si yo me pusiera a pensar...

NP: Porque la pregunta responde de algún modo...

MV: Cuando yo estaba sentada ahí tres cosas me llamaban la atención en relación con los lectores: una sola nena y son todos más o menos de la misma generación.

NP: ¿A los diez minutos?

MV: Claro. Dije: “Acá prestá atención”. Pero yo tengo malformación profesional. Y después vienen todos hombres, todos hombres...

NP: Eso fue medio azaroso.

MV: Todos hombres los que leen y todos los hombres los que leen.

NP: Dijiste: “En algún momento va a poner una mujer”.

MV: Dije: “En algún momento va a poner una mujer”. Ok: prestá atención porque vienen todos textos de hombres y después, claro, lo tercero que era indisoluble que tiene que ver con mi competencia, el 95% yo sabía quiénes eran.

NP: No sé si tantos pero el 85% puede ser.

MV: No es que vivo adentro de una cueva de filosofía y letras y solo reconozco a Jarkowski. Reconocía a Vanesa, a Pablito Mazzola... una cosa así. Entonces para mí lo que hubiera sido sobre interpretación es que yo diga que porque lee Pablo Mazzola, una mujer y un hombre es una lectura *gay friendly*. Ahí se me cae todo el sistema, ponele.

NP: Lee Alberdi que defiende.

MV: ¿Entendés? Esas cosas traídas de los pelos.

NP: Pero ese sistema de algún lado... ¿saliste del cine pensando que ese 85% lo tenías que relacionar de algún modo? ¿Por qué no el 100%?

MV: Lo que hubiera hecho sino al volver a mi casa...

NP: La viste hace rato la película...

MV: Sí...

NP: Porque más allá de la pregunta que yo te conteste, algo habrás pensado cuando saliste del cine.

MV: Cuando salí del cine, pensé: si yo tuviera que escribir sobre esta película -pero porque yo me dedico a esto: analizar el texto. Yo siempre digo lo mismo y todos se ríen: la persona empírica, real no me importa. Yo tengo un texto, no estoy con el director. Se supone que lo que debiera hacer por una cuestión de seriedad es: reconozco a un montón de gente que por edad pertenece a un determinado campo de la cultura. Los que no conozco yo me pondré a ver en toda la información que hay, quiénes son, porque a lo mejor me estoy perdiendo de algo que propone algo para

terminar de anudarlo, que es independiente de por qué vos a título personal los pusiste. Por otra parte otro elemento tiene que ver con la iluminación, lo que se pone en la puesta, hay una intencionalidad. Con Sarmiento solo no hacemos nada. Por algo pone cada tanto el plano del gato. Estas cosas son las primeras que digo por qué viene esto detrás de esto, hay un tiempo presente, cómo hago funcionar esto con el discurso histórico, con el que limpia la tumba, con el gato, porque si la película fuera únicamente lo que vos hacés entonces es al pedo. Ahí es donde yo me enojo cuando no manejan lenguaje: porque las cosas están puestas de alguna manera, están montadas de alguna manera y todo construye sentido.

NP: Sí, a la vez para mí era también... No quería pensarlo porque efectivamente son varios niveles pero no quería que un nivel fuera mejor que el otro. Yo quería que la película la entendiera cualquiera. Ahora, esa intencionalidad de por qué hice esto y lo otro: ¿eso le suma a quien lo lee? ¿Se puede entender sin que esté? Es cierto que son como niveles... es difícil porque uno piensa en el lector ideal, piensa hasta cierto punto. Uno busca una cosa intermedia.

MV: Es que yo estoy buscando que una película tenga un tejido consistente sobre sí mismo.

NP: Pero para ser más claro, María, cuando vos decías del lector empírico o el autor empírico... en *M* es mucho más difícil y de hecho para mí, fue más difícil, porque al editarla un año después yo me olvidé de mí y yo era un personaje, pero para el espectador eso es imposible.

MV: Obviamente.

NP: La identificación que hacían... porque es muy difícil y a la vez no deja de ser una esperanza.

MV: Cuando mi marido quedó tan *shockeado* con *M*, nunca le dije que lo mire como un falso documental.

NP: Bueno, yo también me pondría nervioso.

MV: Digo, independientemente de que estemos hablando, trata de explicar qué pasó con la madre. El tema del falso documental: ¿vos qué elementos

podés leer ahí? A mí me parece fantástico que vos, independientemente de tu historia personal, lo que a él lo mueve en términos de lo dialéctico-político que está puesto en el film, entonces el film funciona con dos niveles completamente distintos de lecturas pero no leemos dos cosas completamente aberrantes que el texto no propone. Después sí, puedo dialogar con alguien que haga Pierce y sus derivas, o Lacan y el significante ocluido, ahí nos ponemos a ver lo que miércoles sea, pero es harina de otro costal porque va por otro registro. Mi marido me decía: “¿No te conmueve esto?” Y yo le decía que estaba pensando en otras cosas porque esta película ya la vi muchas veces. Hoy me pregunto por una fibra ausente que es la del padre.

NP: Es la pregunta que me hacían todo el tiempo.

MV: Pero no, caía de madura, pero cómo funciona dialécticamente con la ausencia materna, no “¿por qué no pone al padre a hablar?”.

NP: Bueno, creo que ese punto es lo que más me costó con el público, el crítico, todo. Es lo que me hizo cuestionar si había un error en la construcción.

MV: Para mí no.

NP: No de hecho porque están las películas donde el tipo está filmando y aparece sus sombra.

MV: En un momento hay algo con un papel que dice: “El único registro de la figura paterna es la escritura”.

NP: Pero bueno, ahora no me acuerdo dónde está eso. Me llama la atención: ahí te digo si lo pensé o no. Porque no me acordaba que estaba...

MV: Para mí es consistente que no aparezca tu papá. Porque cómo construís la sexualidad de *M* es otra cosa. Entonces en ese sentido está pero no está. Entonces mi marido estaba en otra frecuencia: estaba contentísimo porque le molestó a mucha gente. Sí, pobre Nicolás...

NP: En ese sentido es curioso como esta película claramente se hace pensando, no de un modo de plan trazado, sino al volver sobre las anteriores como una especie de comentario. Incluso porque en ninguna usé la típica voz en off: mis alumnos me dicen que es porque odio ese recurso; pero no odio ningún recurso. Me parece interesante cómo usar un recurso y cómo la voz

para mí te lleva, como salir de ahí, un desafío que me resulta interesante para pensar... puede pasar que nada funcione, o fracasos parciales, para mí las dos películas anteriores, a su manera, algunas cosas funcionaron y otras no. Pero uno está al límite del fracaso absoluto.

MV: Yo supongo que a partir de lo que vos me decís la próxima película tiene que ver con tu papá o tu familia.

NP: Las películas familiares que básicamente las filmó él.

MV: Entonces va a ser imposible, porque sería idiota además, que no se haga la relación: una de la madre, otra del padre...

NP: La idea no es que tengas que ver *M* para entenderla.

MV: O por ahí para esto que vos mencionaste antes: ser uno mismo y meterle una vuelta de tuerca y no dejar de ser vos en tu película.

NP: Por lo menos en esta. Es como una especie, para mí, de cierre. Si hago otra ni puta va a tener que ver con esto, y esto va a ser como una especie de trilogía. Donde efectivamente hay como una especie de vuelta y de cierre de un montón de cosas. Y como te decía antes: no puede ser que la esté haciendo en el último año del kirchnerismo. Pero bueno, si la hago, ya elegí un título demasiado godardiano que hace que la gente se incomode: se va a llamar "Adiós a la memoria". "¿Qué, entonces ahora te hiciste anti kirchnerista?" puede ser que sea, no en ese sentido...

MV: Podrías haber elegido 3, 4, 5, 6.

NP: Puede ser, pero había títulos más abstractos, este es literal. Pero hay algo también de... uno se resiste, me pasó con todos, es medio, hay un proceso de sufrimiento de hacer las cosas sin saber muy bien que estás haciendo y de cómo hacer este trabajo con las influencias asumidas y no repetir no solo lo de uno sino que todo remite en algún punto a algo. Pero es asumirlo para despegarse, todo un tema. Y cuanto más « minimal », porque es la película más pequeña, es mucho más costosa y me resulta muy problemática porque es volver sobre ciertas cuestiones... cosas que conectan con una cosa densa. Hoy veo *M* con una distancia que yo no sé cómo... era un fardo, hoy no podría. Hoy tengo mucha menos fuerza.

MV: Es imposible que no sea así porque no estás contando la historia de cómo se te perdió el perro Bobby, a ver. Es imposible, lo que tenés que cerrar vos, si es que tiene cerrazón posible, es una cosa espantosa.

NP: No, pero mi viejo está muriendo, no es tan rápido que digamos, pero es una película problemática por los cuatro costados. Es una película sobre muertos vivos.

MV: Tenés que tener una cuestión con lo vital y con lo--

NP: Ahí es donde claro... en las otras dos eso estaba más... esto es más una película sobre un tipo que está muriendo encerrado en su casa, una película sobre películas, una película más Tren de sombra. Pero bueno, no sé, por una cuestión formal a veces hablo de ella para pensar que existe porque si la guardás la matás, para no defraudar a los que ya les conté. Es como cuando te preguntan si te casás o tenés hijos: "¿Che, ya estás filmando algo?" ¿Por qué tengo que seguir filmando, quién dijo?

MV: No, a veces uno pregunta por curiosidad, pero ahora sobre lo que vos estás diciendo es que: ok, podrías no hacer nada. Pero por lo que acabás de decir no sé si hasta no te conviene hacerla hasta para terminar vos tu condición agónica respecto de esto.

NP: Es que yo creo -en algún momento tendría que analizarlo- que *M* fue algo así. Aguilar decía que *Los rubios* fue la única que consumó el duelo y las otras no, en fin. Me parece tremendo. Hay algo de eso porque hay cosas de las que yo me despedí con *M*. Además yo jodo con que *M* es la película sobre la madre y esta es sobre el padre, para que sigan con sus lecturas. Pero ese triángulo es más fuerte todavía.

MV: Pero una cosa es ver la condición agónica de ver a alguien irse...

NP: Además mi viejo se enfermó cuando estaba haciendo *Tierra...* y ahí escribí de manera más consciente, no para que lo lean los críticos, sino para que lo lea cualquiera a voluntad, porque le iba a poner en algún momento *Cenizas en el viento*, algo que no remitía a nada. Le puse *Tierra de los padres* porque volvía a encontrar una cierta continuidad, una cosa con la genealogía, las herencias y todo eso. Digo, pero no era tampoco tan buscado.

MV: A pesar tuyo vas irremediabilmente hacia otro cementerio.

NP: Yo sentía como una especie de justicia poética porque hubo Alzheimer en la salida de mi vieja que siempre se quiso olvidar. Pero en el caso de la familia de mi viejo, cero. Fue rarísimo que justo mi viejo se enfermara de algo así. Pero es un poco una enfermedad de la época, de ahí el chiste doble: Adiós a la memoria. Que es algo que se está discutiendo mucho, el «memorialismo». Son temas muy arduos...

MV: Hay algo en lo cual te entiendo, yo no tengo padres desaparecidos, pero tuve un padre que murió de un idea para otro, que no era esperado y una madre que desde que yo nació estuvo en estado agónico.

NP: Los dos extremos, digamos.

MV: Eso te atraviesa y hay un punto en el cual...

NP: Pero ahora funciona de otra manera el sistema, porque la tríada viste como es: el dos puede ir para cualquier lado, el dos determina, por eso el chiste de cierre, pero también hay algo que no podés escaparle. Todo se trata de lo contrario o de esa paradoja de escaparle al extremismo. No quiero hacer esto, aunque uno no elige a nadie, todas las películas que hice las hice porque tuve la necesidad de hacerlas, pero a la vez uno quiere escaparle a eso y encontrar la libertad pura y hacer, no sé, una comedia. Justamente, es lo impensable para todos, para mí, para el sistema. Ese sistema que lo rompés... no diría que es una zona de confort porque no es comfortable, pero es parte de denunciar todo y revolver, pero mi vida no es algo que tenga presente todo el tiempo... de lo nostálgico fantasmático sí me despedí un poco con *M*. Tal vez por eso siento que hay algo de actoral en eso aún cuando uno no ponga el cuerpo en cámara, porque como vos entrás en una suerte de dinámica, es un abismo un día donde te metés dos años en algo que te hace entrar en un tono donde hablás y ya aparece. En este caso ya no lo siento tan necesario, pero a la vez siento que hay algo por decir todavía.

MV: Ya decantará.

NP: Sí, pero ahí es donde uno quisiera, y es imposible también, porque el discurso crítico se supone que es posterior -de ahí la facilidad- en este caso es como si uno pudiera percibir la percepción de eso como va a ser. Y pensar en un lugar posterior mientras lo estás haciendo. Para ponerte vos como si ya lo

hubieras pasado, vivirlo más livianamente. Y a la vez para tomar las decisiones correctas, hacerla o no hacerla, como no caer en los errores que están en el camino en todo sentido. Ahí es como uno se agarra de este discurso crítico. Supongo... digo supongo porque creo que nunca hice una película normal, para mí... igual eso tiene algo de interesante porque todas las películas son como la primera y no hay repetición formal, todas son muy diferentes y tengo que reaprender todo con lo bueno y lo malo de eso. Me pregunto si alguna vez podré hacer algo que no exista, porque todos a su manera tal vez sientan lo mismo, hagan lo que hagan. Me pregunto hasta dónde tiene que ver con cierto tipo de película, salvo que a veces cuando está mezclado con elementos personales, cuesta diferenciar si está sufriendo por los personajes o por elementos ligados al autor empírico, digamos. Pero bueno, qué sé yo.

MV: Indudablemente a vos sí te marcó Benjamin.

NP: Pero yo creo que ese encuentro pasa siempre. No quiero hacer psicología boluda, pero a uno lo marca cuando encuentra una voz que de alguna manera pudo pensar algo y decirlo mejor que de alguna manera estás conectando...

MV: Tomalo como un elogio... Bajá un cambio.

NP: No es que a veces uno también quisiera... es como, por eso te digo, y uno quiere separarse de esa zona. En *Tierra...* funcionó. Ahora ya no diría que es una zona de confort pero sí de cierto facilismo. No sé qué sería algo que genere una tensión con esto que si bien yo no veo cómo hacerlo, en términos concretos no le encuentro la forma, sí ya veo de manera previsible cierto tono. Pero ahí también encuentro cierto tono que me resulta interesante que es medio imposible: súper 8, voz en *off*, olvidate. Que sea un fracaso evidente en el intento de romper eso. Pero sí: qué sé yo.

MV: Tranquilo, ya está.

NP: Sí, supongo que es esto. Hay un momento en donde en todas las películas pasa esto. La parte de la crítica también es previa. Lo que pasa es que acá también es más difícil de hacerlo porque no hay un momento de rodaje en concreto: hay un momento, pero quiero decir que el momento del rodaje es como... yo me puse a leer un montón de cosas y en el momento de ir es como saltar en el paracaídas y sentir que estás liviano. Ahí está el modelo

documental: lo no determinado. Lo que en la vida te puede generar la angustia. Que la angustia...

MV: Corroe el alma.

NP: Sí, jamás hubiera pensado que iba a hacer documentales. Pensaba que iba a hacer todo a lo Kubrick. Que no venga algo a sorprenderme y me encontré con una paradoja que lo que más terminé valorando es justamente eso: no puedo pensar en hacer una ficción, ni siquiera en guión parecido a algo así. Y doy clases de guión documental, en algún punto una contradicción en los términos... y tener que mentirles de algún modo. Está bien, pero la escuela como está planteada... no hay un manual -por suerte y por desgracia, por las dos cosas- pero a la vez sí tratar de pensar que, bueno, que hay que formalizar esto de alguna manera. La doble mecánica que es muy difícil de transmitir, cómo bajar algo que para transmitirlo necesitás delimitarlo de alguna manera. Para mí estaba más lejos, y ellos lo deben odiar porque lo primero que te piden es el manual. Yo les digo: "Bueno, búsqenlo, porque yo buscando no encuentro". Me encantaría, no digo escribirlo, pero sí hacer el intento en la clase, y no terminar de cerrarlo.

MV: Gracias, no te castigo más.

NP: Gracias, yo termino haciendo una especie de terapia.

Entrevista en profundidad n.º 3 a Marcelo Panozzo

La entrevista se realiza el día viernes 02 de octubre de 2014, a las 10:00 h y se extiende hasta las 12:30 h. Se lleva a cabo en mi casa. Marcelo Panozzo director del BAFICI (2013-2015), Buenos Aires, Festival Internacional de Cine Independiente.

MV: Entrevistadora

MP: Entrevistado

MV: Graba lo que te puedas imaginar.

MP: Bueno, perfecto.

MV: Después de estas conversaciones... después de las misceláneas vamos a XXX. Bien. ¿Hoy qué día es? ¿2 de octubre, verdad?

MP: 2 de octubre.

MV: ¿Vos cómo director del BAFICI...?

MP: ¿Sí?

MV: ¿Qué pensás que es hoy el cine independiente en Argentina?

MP: Mmmmm. No lo tengo tan claro porque me... yo creo que habría que sacarle la palabra "independiente" del nombre del festival. Me parece que lo que designó en su momento no lo designa más. Confío bastante más en la independencia programática de las ideas que la independencia que te pueda dar la búsqueda, o no búsqueda de fondos, o la cantidad de dinero que te ancle o no a determinado esquema de producción de una película. Porque es raro eso. Es raro de ver, te guste o no, este año voy a decir una cosa que es una monstruosidad por ahí, pero yo creo que en términos de lo que quiso hacer el director y de lo que terminó haciendo el director me da... tengo el pálpito de que *Relatos salvajes* es una película más independiente que *Jauja*, en un punto. Me parece que *Jauja* cedió a presiones de la programación internacional, del lugar en el que circula, y que Damián... por supuesto me gusta muchísimo más *Jauja* que *Relatos salvajes*, pero que también es exactamente una película que le salió de los cojones. Entonces es difícil ese término. Es raro pensar. Me parece que la circulación de las películas, qué

pasa con las películas una vez que se termina, está degradando mucho la independencia..., la independencia de fondos y de programadores y de criterios y está ahora dando la independencia de visión. Me parece que se filma muchísimo...; no... muchísimo, pero se filma para agradar bastante a determinados prescriptores de lo que está bien y de lo que está mal en el cine arte o *indie* o como lo quieras llamar.

MV: ¿Estos prescriptores para vos tienen que ver con los programadores o con los críticos? Porque la idea que...

MP: No, con todos. Hay críticos programadores pero también los fondos, es como una mezcla. De los jugadores que tienen un mínimo poder en esto, que es un poder reducido, pero que inclina la balanza para que una película tenga vida después de... Lo más grave de todo es que me parece que una película terminada no tiene garantizada su circulación en absoluto, ese me parece el problema principal. Entonces entra ahí la desesperación por que la película circule y a veces me parece que la garantía de circulación tiene que ver con agachadas que vos las ves en las películas, que ves películas que no entendés, de las que yo salgo corriendo, pero muy atadas a unos cánones festivaleros, a una cosa exotista de los dueños del dinero y su visión sobre lo que tiene que ser el cine desde ese lugar del mundo.

MV: Cuando vos hablás de fondos que de alguna manera marcan lo que tiene que ser la producción final de una película, cómo va a resolver, etc., etc., etc. ¿Te referís a fondos privados o los fondos que salen de festivales?

MP: No, en este caso me refiero, me parece que me refiero un poco más a fondos públicos y fondos de festivales, de ayuda.

MV: ¿Para vos quién está marcando esta tendencia en el mercado de la producción? ¿Qué fondos de qué festivales determinan lo que va a hacer un director, de manera consciente o inconsciente, no?

MP: Hay varios, qué sé yo, XXX, Fonds Sud, Arte... la pelea por esa guita que por un lado se achica y que por otro lado es cada vez más codiciada por directores que antes no la necesitaban, eh... por ejemplo...

MV: ¿Quién por ejemplo?

MP: No sé, Nanni Moretti o Paul Verhoeven, aplicando a Arte. Que decís: “¿No se suponía que era para otra cosa?” Y no: parece que no. Por ahí al fondo también le sirve tener como ese... Respalda el trabajo de esos directores porque les da una visibilidad muy diferente, pero también se empieza a cortar el mecanismo de búsqueda a partir de que es muy difícil que, no sé, que Santiago Mitre lleve su película a Arte y se imponga por encima de Moretti o Paul Verhoeven o, no sé, hay más nombres ahí dando vueltas.

MV: ¿Y en el caso del cine argentino, la relación con los fondos... ¿cómo ves que se van articulando la relación entre los directores y la posibilidad de aplicar a un fondo? ¿Cómo ves el mercado en el cine argentino a partir de esta relación de fractura en la noción de independencia? Como director del BAFICI estás al tanto de todo.

MP: Sí, pero a la vez yo no tengo tan claro los esquemas de producción, no los tengo tan claros como para... Ahí me doy más cuenta lo que pasa... por supuesto que hay determinadas películas que vos le ves un sello y ya sabés que va a pasar... porque hay una previsibilidad que apunta hacia ese lado, pero a la vez no tengo muy en claro cómo se terminan armando las ingenierías que sostienen las películas; porque así como vos decías que deberías haber sido productora, la producción no es mi fuerte. Entonces ahí no lo tengo tan claro. Sí: tampoco sé que está pasando... estoy un poco perdido con qué está pasando con el INCAA, se me perdió un poco ese mapa de qué cine están... por supuesto que “dos por tres” uno se encuentra con, qué sé yo, datos ridículos de Benjamín Domenech presentando *Zama* de Lucrecia Martel a mecenazgo para conseguir un monto de guita exiguo. Vos decís: ¿Por qué carajo quieren esta guita para esta película que es enorme? Pero que a la vez Lucrecia lleva tirando de esa película demasiados años sin poder hacerla y entonces ahí es como que se arma un poco el ruido. Pero no, la verdad es que términos de producción me metería a mandar fruta porque no lo tengo tan claro. Me parece que ahí...

MV: ¿Y en término de los fondos de los festivales, vos que estás más en relación?

MP: Mmm..., bueno, sí, pero qué sé yo. Nosotros ahí tenemos... Tampoco podría yo declarar mi inocencia absoluta porque nosotros tenemos en BAFICI el Fondo Metropolitano, eh...; y, si bien el proceso de selección de los proyectos en el Fondo yo creo que es como bastante desmelenado y muy basado como en el *free will*, nosotros, qué sé yo, de los programadores vemos todos los proyectos y discutimos qué películas nos parecen más interesantes independientemente..., dejando un montón de parámetros de lado.

MV: ¿Pero basan algún parámetro entre ustedes para ver? “Bueno, vamos a atenernos a tal cosa...”

MP: De ninguna manera.

MV: ¿De ninguna manera?

MP: De ninguna manera, no, porque son películas en proceso...

MV: ¿Y qué parámetros sí dejan de lado?

MP: No, tampoco está tabulado, que eso es lo que más me interesa. Una película que tenga... “Uh, pongamos esta que tiene pueblos originarios” o “Uh, no la pongamos”, me parece que las dos decisiones son malas porque el uso que podés hacer de eso es muy diferente según a quién se lo plantees. Entonces... tenemos esa suerte en un punto, que es un fondo que es... que no se juega del todo la suerte de la película ahí, es la posibilidad de terminarla y mostrarla en el festival. Entonces la película llega muy en progres pero, a su modo, armadas. Me parece que esa cosa... hay como una cosa legendaria, medio mitológica, que también existe en el mundo editorial en el que trabajo, que es el programador o el editor que con sus toques de genialidad termina de definir una obra. Me parece aberrante la sola idea de que yo puedo cambiar el destino de una película. Y sé que hay un montón de programadores y directores de festivales que lo hacen, pero yo no, me parece que no es nuestro lugar. Nuestro lugar es... el lugar del festival hacer al director poner en circulación su película, no cambiar su película. Ahí por eso te digo que es más desmelenado nuestro criterio...

MV: ¿Ese sería el criterio de independencia con el que se maneja el BAFICI hoy?

MP: Un poco sí. Un poco sí. Obviamente que tampoco programamos en base a gustos, que es un parámetro que es tan poco confiable como casi cualquier otro. No sabría cómo terminar de armar esa percepción que tiene que hacer que una película tenga que estar en el festival independientemente te guste o no, pero aparece, vos la estás viendo y hay algo que aparece que tiene que ver con... que tiene que ver con su tema, que tiene que ver con su forma, que tiene que ver con el desamparo que la película va a tener si festivales como el BAFICI no se apoderan de ellas y de películas con las que dialogar y de un público que las interpele. Es un mix de cosas no tabuladas, eso para mí es muy importante. Esa idea que bueno, esto no es cine independiente: qué sé yo. Volvamos a *Relatos salvajes*: tiene todas las fuerzas económicas del mundo detrás, algunas de ellas incluso malignas, y sin embargo es la obra de una persona que quiso hacer exactamente eso, no otra cosa.

MV: ¿Estás de alguna manera ligando a algo que parecen no tener las películas argentinas hoy o algunas de ellas, hay que ver en qué medida, la idea de independencia a mantener una especie de autenticidad?

MP: Eh... No sé si es autenticidad, eh, porque tampoco lo considero un valor muy interesante. No me acuerdo que canción dice lo de *true to you* o sea ser fiel a vos aunque lo que venga sea una falsificación, pero por ahí tu mentira es una falsificación, pero hacela como dios manda, falsificá en serio, poné todo ahí.

MV: ¿Quiénes son para vos hoy fieles a sí mismo, cine que hacen en la argentina?

MP: Sí, sí, me parece que el primero de la lista por escándalo es Rejtman. Yo no conozco en este país un director más fiel a sí mismo, y me parece que atrás aparece Piñeiro. Matías Piñeiro.

MV: Ah, sí, Piñeiro es como complicado.

MP: No, justamente no. Por ahí sí lo sea y es un tipo de fidelidad que me interesa menos, pero me parece que Rejtman y Matías son dos personajes fieles a sí mismo y personales...

MV: ¿Ligarías esta idea de la fidelidad a sí mismo a una noción de autoría, por ejemplo?

MP: Me parece que sí, que prefiero entenderla por ahí. Igual, de todos modos, justo son dos ejemplos que tienen que ver con una autoría no demasiada pegada al género, si hubiese un gran director de género acá, qué sé yo, también podría ser... Campusano podría ser otro de los fieles a sí mismo. De los radicalmente fieles a sí mismo. Schlieper pudo haberlo sido, él es más independiente que todos. Sturges es más independiente que la mayoría de los directores que conozco, eh... pero sí, me parece que... yo ahí tendría como trinidad de... poner a Rejtman, Piñeiro y Campusano como...

MV: Fieles a sí mismos.

MP: Sí, muy.

MV: ¿Y autores, además de ellos? ¿Qué es para vos la categoría autor, si existe la categoría autor?

MP: Me parece que sí, que está... está hecha de, de... me parece que en estos casos son "esto soy yo" y tómallo o déjalo. Hay autores que se construyen más reflejándose con otras cosas. Trapero es claramente un autor que se fue construyendo con reflejos de sí mismo contra superficies del poder cinematográfico, pero que eso se fue retroalimentando, generó como un cuerpo de obra autoral que, si querés, está más texturado que eso, pero claramente no lo podría haber hecho otra persona que no fuese él, lo que hizo. De los actuales... mi Alzheimer me mata en eso. No se puede decir eso de Llinás todavía: me parece que las películas están bien pero que su verdadera obra es hacerlas más que las películas en sí mismas, entonces no me interesa tanto esa épica, ¡terminame las películas antes, no una cada 15 años! Llinás podría ser pero ahí, ya te digo, me parece que esa mística que el enarbola y de la que está orgulloso: "Voy a hacer una película de 7 horas, la voy a filmar durante 10 años" no sé, no me interesa nada. Por ahí la película esté buenísima en su momento, eh, pero mientras tanto no hay nada de qué hablar.

MV: ¿Y otros? ¿Alonso es un autor?

MP: Sí, Alonso me parece que sí. No es de... no es de... ya esto en términos de la idea *de true to you* creo que también es como un caso más parecido a Trapero de lo que él supone, sobre todo con *Jauja*. Pero sí, sí, es un autor, sobre todo *La libertad*, *Los muertos*, *Fantasma*, ahí sí hay una cosa como un

núcleo resplandeciente y oscuro a la vez, pero después... creo que *Liverpool* y *Jauja* hay una cierta deriva, un cierto... por ahí es una búsqueda pero... pero sí, es autor, sin dudas.

MV: ¿Y de las mujeres?

MP: Yo soy... a mí me parece que Chen es extraordinaria en ese punto. Las películas son muy desparejas pero ella va por lo de ella y yo supongo que hay un punto de sufrimiento en el proceso, difícil de terminar las películas, difícil de estrenarlas, difícil de venderlas, pero me parece una directora extraordinaria. Chen es muy grande. Lucrecia... es una mezcla de Alonso y Llinás, también se fue construyendo en base a -creo yo, por ahí estoy mandando una fruta increíble- en base a lo que creo yo es un núcleo muy duro de lo que es el cine y el cine tiene que representar, reflejado contra superficies que posibilitan que superficies se hagan pero desgraciadamente estamos cayendo con ella en la épica de cuánto le cuesta filmar películas, entonces también como que se diluye algo en el proceso. Anahí es bien interesante. Bien interesante, eh... porque tiene algo... extraordinariamente impuro y desprejuiciado. Creo que Moguillansky es un autorazo.

MV: ¿Alejo Moguillansky?

MP: Sí, me parece que sí. Que de a poco va construyendo algo que está buenísimo para este tema porque es una obra muy relacionada con la relación entre el creador y la guita que le permite crear, y en las películas pone siempre eso en tensión. Eh... Y me parece que en la última, *El escarabajo de oro*, cierra mejor todo porque además, le pone como baldazos de género así como a lo loco y logra...

MV: Además de la fidelidad a sí mismo, ¿hoy vos redefinirías la noción de autor a través de alguna cosa más? Esta disputa parece que no se subsana acá en el cine argentino...

MP: No, es difícil, viste, es muy difícil. A mí la fidelidad a sí mismo me encanta porque me parece que en un punto se entronca con los *Cahiers*, que lo que descubrieron fue fidelidad a sí mismo ahí donde nadie lo veía, en los directores de Hollywood, eh... me parece que... a mí ese es el criterio que más me interesa. Por supuesto que en el caso de Trapero o en el caso de Lucrecia las,

las, tensiones que genera la construcción de carrera también juegan, a veces a favor, a veces en contra, pero son interesantes para discutir en cualquier caso. Eh... Eso también suma ahí, pero no... Me parece... Por ahí es un poco romántico que el criterio es exclusivamente ese, pero es en el que siento que...

MV: Puede ser romántico en la enunciación pero después en la bajada uno encuentra que un director puede ser fiel a sí mismo por cómo trabaja la puesta, por una serie de cosas, una serie de elecciones que toma.

MP: Sí. Sí. Bueno, justamente en los tres casos que te digo, sobre todo en Rejtman y Piñeiro hay todo: actuación, puesta, búsqueda del lenguaje, de la enunciación... de la pronunciación, ahí hay muchos sentidos.

MV: ¿Dónde quedó para vos el género hoy en el cine argentino?

MP: Me parece que quedó en un..., que lleva mucho tiempo en una especie de cajón de los retazos o de arenerito del fondo o de aquello que no se debe nombrar. Me parece que la relación con el género es totalmente culpógena, escasa y culpógena, en términos de autorismo, digamos, porque a la vez, por encima del autorismo aparece *Relatos salvajes* y por debajo, la cantidad de gente trabajando sobre el terror como género es enorme. Lo que pasa es que no hay... no tiene ningún tipo de legitimación. A mí... este año haber puesto en BAFICI, a ver sacado *Necrofobia*, de de la Vega, de la competencia de Vanguardia y Género haberla pasado a la competencia argentina fue superatacado y a mí me parecía que la película era sólida más allá de... que era un *giallo* con problemas pero que había algo superinteresante que tenía que llevar la película a otro nivel de escaparate y no dejarla en el arenero del género. Y fue muy atacada esa decisión.

MV: ¿Por quién fue muy atacado?

MP: La crítica la destrozó y no solo destrozaron la película sino que fue: "No entendemos qué hace esta película en una competencia argentina como la del BAFICI" esa cosa como moralizante de... Me parece que ahí hay un componente de... conservadurismo muy grande, pero muy grande. En ese punto es que me interesan más Rejtman o Campusano o Piñeiro que Lisandro. Me parece que Lisandro en un punto es lo que está bien: está tan bien, tan bien, que a mí me genera sospechas. Es tan incuestionable que no puedo

comulgar con eso porque tiene que ver con el deber ser de la cinefilia que es una cosa que me fastidia.

MV: ¿Trapero no hace género también?

MP: Trapero hace género. ¿Viste que Trapero hace género Trapero también? Hizo más género en unas que en otras: en *Leonera* hizo mucho género. Lo que pasa es que ahí aparece como el fantasma de *Elefante blanco* que es una película muy fallida. Que ahí es donde el más sufre las imposiciones... para hacer una película de 10 millones de pesos si no ponés a Darín no la hacés. Cagaste, ya está, se fue al carajo. No hay nada más que discutir ahí. Si la única idea que tiene el mercado para romper el tamaño de producción de películas es poner a Darín o a Francella es que no tenemos mucho... no hay mucho que uno pueda esperar de ese tipo de películas.

MV: ¿No creés que figuras como Francella o Darín puedan trabajar en una película de alguien fiel a sí mismo?

MP: Sí, sin duda, sin duda. Pero... no, no sé si sin duda. No estoy tan seguro. Dije que sí para hacerme el magnánimo pero no estaría tan seguro. Lo que me parece es que... que es lo que se espera en un punto es *by the book*: una película de este tamaño, con estas preocupaciones -en términos de mensaje, ponele- (porque si querés mensaje mandame WhatsApp), tiene que tener a Darín porque sino la ecuación no se sostiene y no cierra. Puede ser *true to you* en un punto pero a la vez es *true to market* 100% que tampoco creo que esté mal, pero si tu máxima preocupación es esa... no sé, me parece que *100% Lucha*, en un punto, va a terminar siendo una película más honesta.

MV: ¿Hay directores argentinos que hagan buen género en la argentina hoy?

MP: Me parece que no, yo creo que no. Rejtman hace género en un punto ¿viste? Hace comedias en algunas situaciones, pero no, no, no: yo creo que no hay. Creo que el último fue Aristarain hasta... hasta el western. ¿Cómo se llamó? No me acuerdo. Por supuesto que no *Martín (Hache)*.

MV: ¿No Roma?

MP: No *Roma*.

MV: ¿O Roma es un melodrama de madre?

MP: *Roma* sí.

MV: Es una cuestión muy intimista pero es un melodrama de madre.

MP: *Un lugar en el mundo* tiene algo pero *Martín (Hache)*, no. Creo que Aristarain, el último, ahí no veo un género.

MV: ¿Taratuto es género?

MP: No, se está escapando a pasos agigantados de ahí. A mí me gusta la película de Peretti que hace... ¿Cómo se llama?

MV: Sí, eh... No sé, me sale *La celebración*...

MP: Pero no es *La celebración*. Pero me parece que se está yendo de ahí. Taratuto se empieza a mirar más en un espejo parecido a Campanella que en su comienzo como director de comedias.

MV: ¿Campanella qué hace?

MP: Campanella es un extraño caso de fiel a sí mismo. Por ahí no mi preferido, pero lleva tan al fondo sus obsesiones, que las películas yo creo empiezan a resbalar por eso mismo, pero creo que hay algo de un tipo obsesionado siempre con los mismos temas y que usa pedazos de género, de cosas más canónicas, como para construir una mantita que lo cubra y lo deje a sí mismo calentito de lo que pasa... No, pero iba a volver que... un tema de que el género... hay un punto en el que por ahí el prejuicio está... tampoco se puede atacar ese prejuicio porque la verdad está en que los que hacen género hacen un género de mierda. Hablo sobre todo de la comedia, qué sé yo: hacen *Bañeros*, hacen las películas de Suar, son malas. Son malas, no hay... hacen *Carnevale*, no sé. Entonces si el género es ese, está bien, digamos que no lo hay o que es muy flojo y que... Buen cine género hace tiempo que no veo acá.

MV: ¿Kohan? ¿Betibú? ¿Sin retorno?..

MP: Hay algo, pero también, me parece que cualquiera de esas películas comparada con un *thriller* de Aristarain empalidecen un montón.

MV: ¿No le ves destino al cine de género en la Argentina?

MP: Me encantaría vérselo, porque en un punto es mi cine preferido, pero no veo gente trabajando... Salvo el terror de bajo presupuesto, no veo trabajando gente en esa dirección. Fijate que Campanella hace este despliegue monumental para hacer *Metegol* y *Metegol* es como una relectura de *Luna de*

Avellaneda en un punto, entonces no veo que haya en el corto plazo buen cine de género dando vueltas. Incluso *Relatos salvajes* que cruza género, pero que también tiene como ese... es Damián saliendo de su aislamiento para poner el dedo y ver que el viento sopla así de una manera muy descontrolada y tratar de mostrarlo pero, pero, es una película que no se relaja nunca, que no fluye, que no se deja ir, que está muy atada a una agenda.

MV: Vos dijiste hace un rato que, por lo menos si hay unos de los criterios tal cual estás manejando el BAFICI ahora, tiene que ver con no se prejuicioso, trabajar desmelenadamente en relación o con los programadores. ¿Hay alguna cosa que vos hayas querido deliberadamente diferencias de las gestiones anteriores para pensar tu gestión en un festival de cine independiente?

MP: No, no, me parece que es esto que hablábamos... cuando uno abre el *scope* y ve Argentina y después los países que lo rodean y después los continentes que lo rodean hay un montón de cine que se está produciendo, pero un montón-un montón, y una crisis enorme de exhibición. Eso hace que la tarea de programación del festival sea de los continentes que la rodean, relativamente sencilla, porque es enorme la cantidad... yo la verdad que este reingreso mío que es como el tercero a BAFICI que ahí donde mirás hay películas que te dan ganas que la gente vea, todo el tiempo. Entonces me parece que el festival ya tenía una cosa muy sólida en sí mismo porque nace de un momento de muy poca diversidad en pantalla, llena un vacío y de ahí no para de crecer. Yo... las distintas administraciones lo hicieron... Hicieron una milagrosa continuidad con crecimiento y cambios mínimos que está muy bien. Ahí yo... trabajamos en..., con los programadores, sobre dos cuestiones que nos parecían importantes: una es que había una segunda competencia internacional en BAFICI que se llamaba Cine del Futuro y que el nacimiento de esa competencia tuvo que ver con la desesperación que hay por los premios, en el mundo, y que a muchas películas si no les ofrecés una competencia por ahí es más difícil sentarlas... siempre tiene que competir. Mi festival preferido por lejos es Viena que no tiene ninguna competencia. Está dividido en tres partes: la parte que se da en el film museum de Viena, ficción y documental. Se

acabó, no hay más nada, no hay “seccioncita, seccionaza” y si vas ahí es porque querés que tu película se vea, nada más. Pero esta necesidad de la competencia -que la entiendo, en un punto, porque es un tema la situación de las películas y cómo rentabilizarlas y cómo vivir de eso aunque sea un poco-, hizo que se creara esta competencia que se llamaba Cine del Futuro que para mí ya es rara desde el nombre porque si la competencia oficial de BAFICI estaba restringida a primeras y segundas películas y ahora terceras, se supone que Cine del Futuro está ahí. Y a la vez veía que tanto el género como la cosa de vanguardia estaba un tanto relegada... el género a trasnoche y la vanguardia a la cosa un poco museística, entonces se nos ocurrió de manera un poco lúdica armar esta cosa que se llama vanguardia y género que es muy *Titanes en el ring*, muy todos contra todos, pero con la idea de empujar esas dos cosas lo más hacia el centro del festival, no la periferia. Y la otra fue desactivar algo que en su momento fue muy útil pero que la distribución de contenidos por internet cambió que era la idea de focos, que vos decías: “Bueno, tengo tres películas de este tipo ya le armo un foco”. Y me parece que eso le hacía falta ser un poco más retro y volver a la idea de retrospectiva justamente más amplia, porque el foco me lo armo en mi “compu” esta tarde. ¿Qué quiero hacer? ¿Un foco Farocki? Me lleva un minuto y medio armármelo en mi casa. Las 17 películas de Júlio Bressane: andá a encontrarlas, no hay manera de que te las veas. Esa idea de que vos al comienzo del festival -o las de Rita Acevedo Gómez este año- entrás desconociendo la obra y si querés te dedicás a eso, salís conociéndola casi al completo, me parece que tiene un atractivo transformador muy lindo y que había que recuperar. Esos fueron los dos cambios más importantes.

MV: Vos dijiste hace un rato que cuando tomás la decisión, toman la decisión, de traer una película como *Necrofobia* tenés una serie de rechazos o de resistencia o de crítica al respecto. ¿Qué es la crítica para vos hoy, la crítica de cine, cómo definirías el estatuto de la crítica?

MP: Ahí se me complica porque estoy un poco desencontrado con la crítica. Me parece que como todo en este país se volvió una discusión absolutamente personalista: no digo que estén mal los bandos, digo que está mal que se

basen solamente en la cédula de identidad y no en los papeles que respaldan a esa persona, entonces me parece que se discute mucho más de preconceptos que de ideas y creo también que hay una crisis en algún punto en aquello que conocimos como crítica: la crítica de los estrenos, semana a semana, que ocupaban como un lugar de privilegio en la página de los diarios, a esto de hoy, que es como más una especie de picadito servicioso informadito que todavía no termina de ser reemplazado por ciclos webs o por blogueros. Me parece que hay una deriva ahí: unas voces apagándose y otras voces que no terminan de pegar el grito, de pegar el golpe en la mesa o algo. Entonces me pasa que, que... que en ese punto mi relación con la crítica está un poco menguada, creo por falta de interés, leo mucha menos crítica que antes, y creo que hay herramientas a las que la crítica renunció que me mata y me deprime que haya sido así.

MV: ¿Por ejemplo?

MP: La entrevista. Casi completamente se renunció a sentarse con alguien a hablar de una película, largo y tendido. Me parece que la función de crítico es esa... Por eso yo soy muy fan de la mejor revista en castellano actualmente, que es la edición española de la revista francesa ZooFilm que privilegia las entrevistas por sobre todas las cosas. No hay ahí tanto crítico midiéndosela con otro crítico, sino que hay que nos vamos a sentar a hablar Edmond Leonard a hablar de cine o nos vamos a sentar con Abel Ferrara, Gerard Depardieu a acribillarlo de preguntas a ver qué sacamos en limpio, eso es algo que yo no veo que esté pasando acá, yo no veo...

MV: Vos en un momento fuiste crítico de cine.

MP: Fui crítico de cine. Fui crítico de cine un poco de rebote porque pasó esa cosa medio omnívora de las redacciones que, por supuesto mi entusiasmo primario es la música, pero el cine está ahí y le sigue cerca y... en un momento tomé un camino y estaba ahí haciéndolo. No sé si me puedo reivindicar a mí mismo como crítico de cine sobre todo porque los críticos de cine que más me gustan me parece que juegan, no ya en otra liga, sino a otro deporte del que practiqué yo, que son demasiado buenos y yo era como los malitos del montón, qué sé yo.

MV: ¿Quiénes eran demasiado buenos para vos?

MP: Me parece que Quintín tuvo una época que fue demasiado bueno, demasiado superior a todos. Acá me parece que fue él. Me parece que Faretta tuvo una época, de los que yo leí acá. De afuera, qué sé yo, Ken Jones fue medio mi héroe. Esta chica que hace crítica obrera, que se llama Stephanie Zacharek, que ahora está en el *Village Voice* para mí es deslumbrante y hace críticas de la película que le toca esa semana y es deslumbrante. Eh... Entonces ponerse a leer eso hacer que necesariamente uno sienta que uno es del montón, qué sé yo, no pasa nada.

MV: Vos que conocés mucho de la literatura, el cine y la música y sos un lector crítico y vos que fuiste crítico de cine. ¿Para vos qué formación tiene que tener un crítico de cine?

MP: Para empezar, la más obvia que es... omnívoro, qué sé yo: ver todo, leer todo lo que se pueda, procesarlo de la mejor manera posible y de la manera menos prejuiciosa posible. Jugar al *true to you* que para mí es importante, y sobre todo que todo ese *background* sirva para sentarte, cuando se pagan las luces de la sala, para pertrecharte lo mejor posible en términos de cómo vas a establecer conexiones de eso que estás viendo hacia el pasado y hacia adelante. A veces me da cosa hablar de esto porque no quiero sonar como *El patriarca de los pájaros* que dice: "Bueno, no, no están viendo todo el cine que debieran, no han leído todo lo que debieran". Estamos en un momento en el que parece que todos parecen haber visto todo, todos parecen haber leído todo, y es mentira: todos "guglearon" todo. Me parece que se está más "gugleando", me pasa que me encuentro con un montón de... bueno, un montón no porque no me encuentro tanto, pero me encuentro un montón de gente en *Twitter* que parece muy simpática y muy despierta que parece haber visto todo el cine de no sé qué y sin embargo no ves marcas. No les ves las marcas de lo que pudo haber dejado el cine en ellos. Me parece que hay como una cosa muy bulímica y compulsiva a acumular sin que la experiencia importe, me parece que todo ese ver y todo ese leer que yo estoy pregonando, por eso me siento *El patriarca de los pájaros*, es porque me iba la vida en esos medios. Había algo de: con mi balsa yo quería naufragar y mi balsa era esa. Y parece

que ahora hay algo como que la balsa se transformó en el Titanic: como de lujoso y placentero y adormilado y camino al iceberg, qué sé yo.

MV: ¿Vos cuando leías que leías?

MP: Bueno, leía... El hecho de ser mayor de edad me hizo leer lo que había a mano. Me recuerdo mucho leyendo *Clarín*, leyendo a Vinelli, tanto en *Clarín* como en *Humor*, mucho. Llego a Faretta. Y tuve un romance muy serio ahí en términos musicales con Gloria²⁶³ en las páginas de *Humor*. Para mí *Humor* fue clave en eso. Yo era chico. *Clarín* fue importante pero no fue clave.

MV: ¿En tu formación como crítico?

MP: En mi formación como... en mi acercamiento a... a... salir de un destino conurbano más o menos codificado, escuela industrial y qué sé yo y terminar yendo hacia el periodismo. Más que la crítica revindico, recién cuando te decía de la entrevista como herramienta, todo el tiempo dudaba si decir si era una herramienta de la crítica o del periodismo pero yo creo que es de los dos. Entonces a mí me parece que la que me saca del Gran Buenos Aires y de atender una panadería por el resto de mi vida, que tampoco me parece tan mal plan, eh, ojo. Es *Humor*. Sobre todo Gloria. Vinelli. En menor medida Parededo. Estamos hablando de finales de la dictadura y encontrarte con gente que estaba hablando de otra cosa.

MV: ¿Y cuándo tuviste..?

MP: Es más claramente la música que el cine en eso. La cuerda de la que me agarro.

MV: Y cuando tuviste que hacer cine y dijiste: “Bueno, ahora tengo que leer” ¿Qué elegiste leer?

MP: Fui saltando ahí de cosas. Me acuerdo... por supuesto tengo un gran, una gran deuda con Marcelo Figueras, porque fue uno de los primeros que me dio trabajo y yo estaba ahí en ese paso de la periferia al centro en viajes de madrugada en colectivos y qué sé yo, y él se había alquilado un departamento monoambiente en San Telmo donde estaban todas sus revistas y sus libros pero se puso a salir con la que después fue su mujer y fue su pareja durante mucho tiempo, y yo ocupé ese departamento y lo ocupé durante mucho tiempo,

²⁶³ Se refiere a Gloria Guerrero.

con las cosas adentro, entonces... había ya ahí colecciones de revistas, había libros. Más que por los nombres propios de la crítica por los nombres de directores. Yo tendría 19 en ese momento y hubo un montón de cosas que se me revelaron ahí: desde los Blue Brothers, hasta algunas cosas de Scorsese y Coppola que yo no había visto. Ahí fue que pasé de mi cuarto de la adolescencia con posters a una especie de biblioteca y de paredes forradas con libros y cosas. Tengo muy vivo el recuerdo, no tanto el detalle puntual, sino de no querer salir de ese departamento porque estaba... siempre había un lugar de la biblioteca que tenía que explorar. Siempre había lugar para chusmear después de volver del trabajo.

MV: Pero nombraste directores.

MP: Sí.

MV: Y películas.

MP: Sí, pero ahí era sobre todo era... bueno, no...

MV: ¿Qué textos te marcaron? ¿A vos te marcaron? “Yo me tengo que leer todo los Cahiers”, ponele.

MP: Yo lo leí mucho después los *Cahiers*.

MV: Por ahí decís: me rompió la cabeza un libro de teoría. Qué sé yo. ¿Qué fue lo que te marcó? Yo entré al cine, sí: ver todo lo que se pueda...

MP: Me parece que la vieja edición, una vieja edición que tengo de *Kiss Kiss Bang Bang* de Pauline Kael fue muy importante. Algunas críticas de Homero Alsina también, fueron superreveladoras. Un encuentro con Monsiváis, vía Moira Soto, también, mucho, como “mierda, ¿qué es esto?” Una nota de Figueras sobre los Blues Brothers, sobre Belushi. Mi Alzheimer no me está permitiendo ahondar...

MV: Y cuando tuviste que decir, independientemente de que cuando uno tiene 19-20 años le rompe el corazón/la cabeza lo que sea, “bueno, cambié el trabajo, trabajo de esto, ¿qué herramientas me faltan?”. Porque viste que a veces uno piensa qué herramientas le faltan porque tiene que ver con el quehacer profesional.

MP: Qué vergüenza, yo ahí estuve como muy metido en el día a día y de la falta de herramientas ya me di cuenta acaso demasiado tarde. Iba muy

intuitivamente saltando de una cosa a otra. Pero además fui descubriendo en el camino personas, qué sé yo, mi primer trabajo de redacción después de Figueras, hacerme amigo de Polosecki, que venía del cine Cosmos al que yo era completamente ajeno y él como cuadrado del PC, no. Pero él ya estaba de vuelta de eso y renegando del PC, pero me sirvió para entrarle. O después conocer a Charlie Feiling que en ese momento era amigo de Gaby Esquivada que también era... Ahí me fui yendo a través de la gente que...

MV: ¿Te presentaba cosas?

MP: Sí, de la gente que me fui haciendo amigo y... tengo mucho registro de veladas nocturnas ridículas charlando con Charlie o con Caparrós en la Gandhi de Montevideo o en La Paz. Después, qué sé yo, Susana Viau, que volvió del exilio y era muy amiga de Aristarain, ella lo conocía a Adolfo y era además como una defensora acérrima del Hollywood clásico. También en su casa veía un montón de cine, venía de España con los VHS, que pude ir viendo. En ese sentido no me procuré yo las herramientas y no me parece que haya sido bueno eso, no me pone orgulloso eso del autodidactismo, pero sí en el *brightside* tengo gente... nombré muertos, nombré tres personas muertas. Pero bueno, los amigos ausentes están ausentes y presentes todo el tiempo, tuve sí, esa cosa de descubrimientos vitales ligados con la amistad.

MV: Vino por ahí. Te lo pregunto porque, qué sé yo, a diferencia de lo que me pasó a mí que estudiaba Letras, yo entro al cine vía Claudio.

MP: Me acuerdo la cosa ahora muy hermosa: Claudio contándome, yo muy chiquito, en el bar 2001 de Lavalle y Ayacucho, por qué un actor porno que se llamaba Peter North, acababa tanta cantidad. "Ah, sí, doble próstata" es una frase que me quedó.

MV: Claudio pensaba para los circuitos, todo. Me dijo: "Bueno, muy bien, muy lindo todo, sabrás mucho de letras y de teoría de análisis del discurso, pero ahora te lees todo Eisenstein, todo Vertov..." y yo siempre fui muy obediente. La teoría del montaje, todo, me abrió un mundo, pero yo soy mucho más programática: no sé de cine, entonces para que no me achaquen el prurito de no conocer, traté de ver todo... estas cosas que también te formaba Claudio de manera prusiana. "¿Vas a hacer cine

argentino? Bueno, muy bien: vas a ver de 1930 para acá todo. Pero TODO, sino ¿de qué vas a hablar?"

MP: Yo no tuve a alguien así y me da pena no haberlo tenido.

MV: "Vos te leés todo, empezás con esto, seguís con esto..." y uno decía: "Está bien, tiene razón". Yo estaba en la universidad. También hay gente que te dice, bueno, estas herramientas podés no conocerlas, después vos tenés empáticamente más amor por algunas cosas que por otras. Como vos sos, fuiste, crítico dije: a ver con qué herramientas debe tener, obligatoriamente, las voy a leer yo aunque después las descarte.

MP: No, sí, terminé por conocerlas pero fui poco orgánico con eso y fui medio impresionista...

MV: Que está muy bien.

MP: Sí, pero aún hoy... El otro día me pasó una cosa que es... los textos que debo haber producido me parece que son malísimos y ni los leo, pero el otro día me pasó que fui a un lugar, que fui a organizar la presentación de un libro a la que fue Sergio Pángaro, que para mí vergüenza infinita dijo ante el público que yo había escrito una nota sobre él hace mucho tiempo, y dije -parece- una barbaridad: "No, Marcelo dijo que yo era el mejor de los cantantes poco conocidos de la Argentina". Eso suena incluso bien: la frase era mucho más chota y él la dijo textual. Yo pensaba: "No puede ser, no puedo haber dicho semejante barbaridad". Busqué esa nota e increíblemente la encontré, porque salió en una revista que duró tres números nada más, y no era mala: era muy poco impresionista, tenía una cosa de utilización de los datos que no estaba mal, pero debe haber sido casual porque no tuve una cosa programática: tuve una cosa como de ir saltando de piedra en piedra y a veces caer al lago, y a veces subir. Pero no fui nada programático y no me parece que sea un mérito en absoluto, me parece que está mal.

MV: Es otro recorrido en todo caso. Y de todo eso que fuiste así aleatoriamente ¿Qué libros te llevás a la balsa hoy sobre cine?

MP: Me parece que me llevo...

MV: ¿El de Pauline Kael?

MP: El de Pauline Kael viene, seguro. Me parece que viene... eh... Daney viene, no sé si libro, pero una sección de artículos más reducida, aunque después me parece que toda la idea de la sección terminó haciendo más daño que otra cosa. Me llevó algunos textos de Ken Jones sobre... algún libro de Ken Jones me puedo llevar. El libro de Zacharek que editó BAFICI me lo llevó, no sé si anda por ahí. El de Bresson, las notas de Bresson, me lo puedo llevar a llevar. Ahí hay una clave: me llevaría más revistas que libros. Creo que es una clave que tiene que ver con mi formación. Me llevaría más artículos que libros, por supuesto son todas cosas que después fui leyendo, que entendí, que me gustaron... o el libro autobiográfico de Rosenbaum que me parece espléndido. Y después cuando lo conocí a él me pareció una persona tan desagradable que no entiendo cómo pudo haber creado una cosa tan bella. Es el lado oscuro de conocer a tus héroes: no hay que conocerlos, hay que dejarlos en el libro que pertenecen. Me llevaría por supuesto, de acá, el tomo sobre Tarruella que armamos para BAFICI. Estoy pensando en mi biblioteca... no, pero me llevaría un montón de revistas, algunas cosas de *El Amante*, muchas cosas de *Film Comment*, mucho de los *Cahiers*. Lo que sí me llevaría es el MP3 muy cargado de canciones, eso seguro.

MV: Pero tu nota de crítico musical va para otra entrevista, no para esta. Así que, acá estamos hablando de cine. ¿Cuándo vos analizabas una película que tomabas en cuenta como crítico? ¿Con qué elementos trabajabas?

MP: Esa falta de organicidad siempre fue como un karma en algún punto y tengo que reconocer como poca gente o quizás... no tengo ganas de saberlo, la angustia de la página en blanco incluso para una crítica de 2000 caracteres. Como que es... bueno yo terminé de ver la película, sé dónde hay cosas que me interesan y donde no, y después trasladar eso al papel me costó muchísimo, pero muchísimo. Yo creo que justamente por la falta...

MV: No así con la música, no así con la literatura.

MP: Con la literatura también, con la música no. Eh, siempre me costó. Siempre me costó, yo creo que ahí tiene que ver lo plebeyo de la formación, por un lado, y por el otro lado el peso de los héroes. Ahí había como un... creo

que en la crítica de cine como en ninguna otra cosa que hice el “debe ser” me amenazó como una cosa... o la clara conciencia de no estar a la altura de nada y tratar de disimularlo lo mejor posible, no es que yo tenía un programa de “Bueno, esta película funciona de puesta...”. Era como una cosa un poco impresionista, atada a establecer sí algunas conexiones pero muy poco orgánica. No soy el ejemplo de crítico.

MV: No, pero a ver: los impresionistas cuando pintaban tenían una manera de... muy en claro toda la teoría de la luz, aunque se dejaran llevar por lo que pintaran. Puede no ser orgánico, puede ser rizomático, lo que sea, pero después vos te das cuenta que no siga el canon pero ¿reconocés los rasgos tu escritura como crítico? Porque hay una realidad que es empírica: hay gente que extraña tus críticas como... en el cine.

MP: Puedo decir una cosa que es medio vergonzosa que es que el estilo en términos de escritura suplió muchas falencias. De vuelta: no es algo de lo que me pueda enorgullecer.

MV: ¿Y cuál es tu estilo?

MP: Adjetivador, un poco barroco, a veces tratando de recuperar alguna cosa disonante en la construcción de determinadas frases, y si querés un poco reá. Tratando de que eso no esté por delante de la película, definitivamente, pero no siempre lográndolo. Es como una especie de barroquismo adolescente.

MV: ¿La marca Panozzo?

MP: La marca, sí. Ya estoy grande para seguir experimentándolo. Por eso me parece digno ser ex crítico.

MV: Cuando vos hablabas del BAFICI y del lugar de los críticos, para no torturarte tanto con que hagas exégesis de tu propia escritura -¿viste las cosas a las que te someto?- decí que me querés por lo menos...

MP: Por supuesto, ni hablar.

MV: Para tu biografía tenemos que hacer otra entrevista.

MP: Ok, buenísimo.

MV: Cuando vos hablabas como director del BAFICI y la cantidad de actividades que hacés en relación con la programación, salió a lo largo de esta conversación que te pueden criticar por las películas que programás

o no. Vos fuiste crítico, ¿cuál es la relación de la crítica con los festivales? En términos generales y en el caso específico de la Argentina.

MP: Esa es polémica, porque me parece que la crítica está ejerciendo una especie de comisariato con los festivales -que no me parece mal-, una gestión de contralor... pero es un comisariato demasiado evidente. Este año a mí me pasó que encontré... encuentro que los críticos hablan en un festival de 400 películas, de 50 y nada más, que está muy bien, que son las obvias, que por eso las programamos pero queda el iceberg sumergido, queda la superficie debajo del agua tan grande y tan poco contemplada que a mí me impresiona un montón eso. Se ve lo que se tiene que ver, que no hay...

MV: ¿Riesgo?

MP: Riesgo. Tiene que ver con el *multitasking* actual, que están todos corriendo de un lado para otro. Pero la verdad que si me decís que venís al BAFICI a ver la de Pedro Costa, a ver la de Jarmusch, la verdad que mi respuesta es: "¡Andate a la reputísima madre que te parió, si en 4 meses te las descargás!" si sos crítico, digo, me parece que hay una diferencia. Entonces se termina hablando de un cierto grupo de películas y se arma un consenso de lo que queda bien demasiado rápidamente y eso me resulta, no frustrante, porque no es frustrante la palabra: es "Putá, se supone que estamos en esto porque eran curiosos, no porque queríamos reafirmar lo que ya sabemos".

MV: Ahora, eso es paradójico porque muchos de los críticos, también es una variable que ha pasado en los últimos años, hoy son programadores de festivales.

MP: Sí, pero vos fijate que el BAFICI ha pasado en los últimos años que... vos fijate, yo soy ex crítico, Leo Listorti prácticamente no escribe. Violeta no es crítica, Fran Gayo no es crítico, y el único que es como crítico nativo es Javier, entonces como que... No está tan claro en BAFICI, en otros festivales por ahí sí. Qué sé yo, pienso en Valdivia, en Chile, que en un punto es un festival de críticos y para críticos.

MV: Estoy pensando que hay críticos en Argentina que también son programadores en otros festivales.

MP: Sí, Koza es programador en Hamburgo y de FICUNAM en México. Pero, incluso dentro de ese lugar, creo que ahí hay como un lugar muy... El apego a lo canónico es terrible, no solo a lo canónico sino al descubrimiento canónico. Hay mañanas de los festivales que no me interesan nada...

MV: ¿Por ejemplo?

MP: Bueno, esto va a ser irritante pero es lo que hay: Si yo estoy en el Festival de Valdivia, y el crítico que presenta una película chilena, que resulta ser un documental horrible, se para delante de los que estamos en la sala y dice: “Disculpen, tenemos 15 minutos de demora porque el productor de la película se quedó con el auto y nos parece muy importante que él en el estreno mundial de la película...” ¡Basta! El provincianismo de que se haya quedado con el auto y que se pierda el comienzo de la película. El estreno mundial me lo paso por el orto, ¿qué me importa el estreno mundial? Esa cosa de los festivales que le ponen las cucardas a todas las películas de estreno mundial. ¿Qué me importa quién la descubrió? O me importa poco, me importa que las películas circulen, no descubrirlas. La idea del descubrimiento, del estreno mundial, esa idea me parece que es mala en los festivales. Creo que es muy poco relajado y que apunta a eso: “Yo soy el que descubrió este canon”. No sé, Roger Koza hablando de una película que una película ganó un premio en no sé dónde, una cosa que es de las más repugnantes que vi en mi vida...

MV: ¿Qué película?

MP: Ganó en Locarno algo este año²⁶⁴. Y dedicando una seguidilla de tweets interminables porque él la había descubierto y programado en FICUNAM... ¿Qué es eso? ¿Qué tipo de vanidad te lleva a poner el acento justo ahí? Yo la verdad que siento que estoy en las antípodas de eso como programador y quiero seguir estando ahí.

MV: Esto que vos decís parece ser el lugar común.

MP: Sí, pero yo soy una especie de *freak*.

MV: “Los programadores midiéndosela”. “Yo armé el canon”... ¿eso es moneda común hoy?

²⁶⁴ Posiblemente se refiera a *Cavalo dinheiro*, de Pedro Costa.

MP: Sí, bastante sí. O al menos los que me rodean, los latinoamericanos son así. No sé si es moneda común en todo circuito: Cannes y Venecia trabajan sobre todo el mundo así que no les queda otra que descubrir las cosas o que darles cosas y que empiecen su recorrido ahí. Pero si tomamos el mundo como una gran nación, que es lo que yo quiero en la vida, somos festivales de provincias, que nuestro glamour esté puesto en otro lado, no en el bronce de “Yo descubrí a Joaquim Pintos”.

MV: Cuando vos hablás de festivales de corte semejante al BAFICI, bueno algo dijiste, para vos el mejor es Viena.

MP: Para mí Viena es el mejor pero le pega una paliza a todos los existentes que no se puede creer.

MV: ¿Qué otros festivales están...?

MP: BAFICI siempre tuvo una ligación con Rotterdam, que yo nunca fui... así que no tengo cómo juzgarlo. Yo me hice amigos con Gijón, cuando dirigía José Luis, que ahora dirige Sevilla y lo está haciendo como era Gijón antes. Para mí Cannes es una experiencia fenomenal, por la cantidad de cosas que hay para ver, si querés podés no parar nunca, lo que pasa es que es un festival que llega al público de rebote porque es para acreditados nada más, el festival solo alcanza para que las películas circulen, no es su trabajo mostrarlas pero alcanza para que circulen y eso me parece que está bien. A mí la verdad que después de... pero mi número 1 es Viena sin dudas. Y hoy si tengo que elegir un número 2, me quedo por lejos también son Sitges, me parece que Ángel Sala al frente de Sitges está haciendo un trabajo increíble. Es un festival absolutamente desmesurado, de 300 películas fantásticas, de una amplitud absoluta: hasta el último miligramo de fantástico que puede tener un melodrama lo tiene, está programado con un desprejuicio, atiende al público con línea dura pero se da el gusto de homenajear a gente, me parece que... es un festival festivo. Si hay dos que me gustan son esos dos. Tampoco es que conozca tanto, no viajo desenfrenadamente pero Viena y Sitges son dos festivales a los que me iría a vivir.

MV: Vos hablabas recién en relación con los programadores, me quedé pensando recién, ¿vos pensás en un punto que en realidad los críticos en estos circuitos de festivales legitiman una película o...

MP: Sí, sin duda.

MV: ¿... o más se legitiman ellos?

MP: ¡Ah, no!, ¡sí, también! No, creo que es una moneda... Es la convertibilidad, es un dólar eso: se legitiman ellos y a la vez se suponen que legitiman a la película. De una manera muy rimbombante pero acaso más modesta en cuanto a sacar chapa. No podés saber quién tuvo el corte final de una película que está en Cannes o en Berlín, sí, podés saber, pero está más diluido en un trabajo en equipo que más tiene que ver con la identidad del festival y no con la vanidad del crítico o del programador.

MV: Hoy si vos tenés que definir un crítico de cine: “Hoy un crítico de cine es...”

MP: No estoy tan seguro porque me parece que... lo que más me preocupa es la crisis de visibilidad de películas, hay películas y hay público y faltan vasos comunicantes entre ambos, me parece que...

MV: ¿Pero es función no debería cumplir la crítica?

MP: Me parece que la crítica debería trabajar ahí, pero la crisis de exhibición del circuito es más amplia. Está muy menguado. Me parece que seguir pidiéndole a la salas de estrenos de los jueves que hagan lugar para determinadas películas es absurdo, que lo que hay que hacer es trabajar para un circuito alternativo, pero trabajar en serio, de una manera más generosa. Y ahí la crítica tendría que tener un papel.

MV: Que no lo tiene hoy.

MP: Me parece que no.

MV: ¿Qué papel tiene hoy? Te lo digo aunque vos no leas crítica.

MP: Muy poco.

MV: Vos tenés un festival donde tenés que lidiar con críticos.

MP: Sí, obvio.

MV: Tenés que cerrar la sala de prensa, que el que acreditás, que el que no acreditás se ofende, porque la sensibilidad...

MP: Exacto. Me gustaría que el rol de la crítica no fuese ofenderse por cualquier cosa. En Argentina, o ves las discusiones en *Revista de cine*... Es gente ofendida, todas las discusiones son muy personalistas. Se abandonan las ideas: "Siento que me está atacando". No te está atacando: te está discutiendo; no pasa nada, discutamos.

MV: ¿La crítica argentina hoy carece de ideas?

MP: No, yo creo que puede haberlas pero no son la materia prima fundamental, me parece.

MV: Si tuvieras que definir hoy un crítico, que puede no gustarte, pero que digas: "Es sólido, es bueno, es interesante de leer".

MP: Eh...

MV: Acá, eh.

MP: Sí, no, no, no: 100% Sabés que me parece que Bernades es un muy buen crítico, que sigue siendo un gran crítico para leer. Javier me gusta, me parece que hace cosas lindas en *La nación*. Algunas cosas de los chicos de *A sala llena* me parecen lindas. Pero me parece que falta un medio que sea una mezcla de... que tome algo de la idea de Otros Cines de Batlle, pero que la lleve a un lugar más informativo, menos sentencioso, me parece que hace falta... un medio de cine un poco más abierto y menos desprejuiciado. Sí me parece que está la gente para hacerlo y no está el medio.

MV: ¿La gente para el medio quién sería?

MP: Me parece que podría ser... eh... voy a terminar mencionando a gente como medio amiga, porque había pensado otro crítico que me gusta mucho... me parece que Agustín Masaedo es un crítico genial que escribe poco, menos de lo que debiera. Naza Brega es un muy buen crítico. Había una chica que escribía en *El amante* que ahora escribe menos que ahora se me fue el nombre, justamente porque la estoy leyendo menos.

MV: ¿En *El amante*?

MP: Que no es Josefina García Pullés. ¡Ah! Marcela Ojeda, que fui muy fan de ella, me parece que escribía unas cosas increíbles. Me parece que la gente podría estar. Podría ser Javi Diz de InRockuptibles. Podría estar Juanma Domínguez.

MV: ¿Tiene que ver con un recambio generacional?

MP: No, creo que no necesariamente. Que la cifra de generacional no sirve porque tampoco el recuadro generacional produjo un medio que vos digas: "Wow, están haciendo algo".

MV: A lo mejor está estallado, a lo mejor se ha globalizado...

MP: Sí, me parece que falta una cosa que unifique no solo determinados nombres propios sino determinados fragmentos que están dispersos en tweets y posts y en diarios y qué sé yo. Me parece que eso tendría que confluir en una especie... Tengo que mencionar a Leo Espósito que me parece una especie de obrero de la crítica que es capaz de producir textos en 4 minutos y siempre, siempre va a tener una idea. Me parece que es muy importante Leo. Es alguien que disfruto un montón leyendo.

MV: ¿Dónde está la crítica más anquilosada para vos?

MP: En...

MV: O dentro un *statu quo*.

MP: No, me parece que de vuelta volvemos con tu manera medio circular a la idea de independencia: aquellos que solo buscan refrendar las ideas que ya tienen son los anquilosados, los esclerotizados.

MV: ¿Quién está esclerotizado para vos hoy en la crítica?

MP: Me voy a pelear con todo el mundo.

MV: No lo va a leer nadie.

MP: Ah, perfecto. No, sabés que... no sé. Me parece que por un lado los diarios dejaron de prestarle una atención increíble al tema. *Clarín* por un lado.

(Pausa)

MP: Para mí son tremendos los críticos apolíneos, tienen el ojete cerradito, cerradito. Cómo me gusta la palabra ojete, dios mío. Qué palabra hermosa.

MV: No, está bien porque están en boca de todos como los críticos...

MP: Como los buenos. ¿Ves? Es mi problema ese. Es la historia de mi vida. Allí donde algunos ven prestigio yo veo *bullshit*. Son "vendehumo" fuertes. Hay algunos más obvios que otros, obviamente, pero no me interesan. Me parece que hay algo muerto ahí.

MV: Sos el primero que los separa de la académica y lo otro--

MP: La academia lo que pasa es que no la conozco tanto y a él sí porque es el que más circula. Al otro que conozco un poco de la academia es Russo pero tampoco me interesa.

MV: ¿Aguilar?

MP: Un poco más pero tampoco tanto. *A priori* daría la impresión que es un poco más simpático.

MV: Es que estamos hablando de escritura, no de personalidades. Tenés una cosa más distante con lo académico. En realidad vos reivindicás más que al crítico al periodista. O te reconocés en ese lugar, supongo.

MP: Es que es el lugar, de vuelta, al que pertenezco. Yo de la academia ya cuando era demasiado tarde me di cuenta de que era un error no formarme por ese lado y formarme por otro. Pero, bueno, ya está: era tarde.

MV: Una cosa que no hemos hablado y para mí es importante tu opinión al respecto, en lo que respecta al cine argentino...

MP: Sí.

MV: ¿Cuánto tiene de responsabilidad para vos la crítica en la formación del Nuevo Cine Argentino?

MP: No estoy seguro si ha sido un... un interlocutor de primer nivel en la formación del Nuevo Cine Argentino.

MV: Pero en la legitimación...

MP: En la legitimación sí, seguro. Creo que *El amante* podría llegar a tener de importancia, pero menor en comparación con dos entidades que, a mí me parece, es la FUC, mal que nos pese, mucho salió de ahí. Mal que nos pese, digo, no por la FUC porque parece que el trabajo que hacen ahí y los adoro, pero me parece que lo que hacen es muy FUC-dependiente la idea del cine argentino y no el cine argentino necesariamente. Y por otro lado yo creo que tanto la sección de Sarquís en Mar Del Plata como en BAFICI fue mucho más importante que la crítica para eso. Me parece que el nivel de descubrimiento que se produjo ahí fue más productivo que un ida y vuelta crítico.

MV: Ahora que vos nombraste la escuela de cine ¿Te parece que hay una marca FUC?

MP: No, es tan amplio y tan variado que me parece que no.

MV: Incluso marca hasta en el sentido más literal del término: como que hace falta el sello de legitimación de algo.

MP: A mí, lo que me pasa a mí es que tengo una tendencia de escaparme de sellos. Cuando llega enero y estamos en la furia de ver cortos en argentina sin parar todos los días de la semana a todas horas, me pasa que si veo tres cortos con el logo de la FUC y son malos digo: “La puta madre estos tipos no van a hacer un corto bueno en la puta vida” y por ahí el quinto es buenísimo. Y me pasa lo mismo con el logo del INCAA, que veo películas malas y digo: “¿No ves que están financiando cualquier batata?” Y después viene la quinta y está buena. Me parece que el sello ese...

MV: Independientemente de tu mirada, ¿no te parece que es una marca de legitimación? En tanto y en cuanto podés hacer desde *Anagramas* hasta... no sé, algo que esté en las antípodas pero que es necesario que la FUC ponga el sello. ¿Construye algo? No necesariamente para Marcelo Panozzo, pero ¿construye algo? A lo mejor no consciente.

MP: Quizás sí, no me doy cuenta. Lo que pasa con la FUC es que ya los que pagan las cuotas odiarán que uno diga esto, son de una enorme generosidad hacia el medio. Cuando hay que hacer un DCP, cuando... o sea, que me llame en diciembre Mario Santos y me diga: “Che, yo no es que quiera saber qué elegís o no, pero decime si alguno de nuestros proyectos queda seleccionado porque le tengo que dar prioridad en nuestra sala de edición”. El nivel de apoyo de ellos que hay para los proyectos es enorme. Y muchísimas películas no se hubiesen podido terminar sin la FUC. Que no hubiesen ni empezado ni hablar.

MV: ¿Películas que no son de la FUC también?

MP: Películas de ex alumnos de la FUC también, me parece que son muy generosos en eso. Vos sabés que vas a encontrar buena predisposición para la solución de problemas si vas a plantearlos y yo eso lo valoro un montón. Obviamente hay un grupo, un núcleo de gente que es de ellos, pero se implican muchísimo en la producción de muchas películas. Y todo el tiempo hay que reconocer que se van pertrechando con cámaras y con cosas y entonces me parece que en ese punto, el sello que me gustaría que quede de la FUC no es tanto con la estética sino con una especie de ética de trabajo.

MV: ¿Y eso no sucede con ninguna otra escuela de cine?

MP: No las controlo tanto. La FUC estoy ahí cerca porque tenemos cosas en común con BAFICI, el campus, entonces... pero no tengo tan claro si tienen esa cosa de... qué sé yo, qué Quintín estuviera en Buenos Aires -esto que me decías- trabajando un DCP para Flavia en la FUC... está bien, él se llama Antín de apellido, todo bien. Pero ahí estaban las herramientas para hacerlo.

MV: ¿Existe la posibilidad que con las otras escuelas de cine no existen proyectos?

MP: Mientras yo estuve no acercaron proyectos nunca, al festival. Pero a la vez cuando aparece una película..., por esta especie de fantasma de FUC-dependencia, cuando aparece una buena película de otra escuela también te da alegría, no por romper esa dinámica sino porque está funcionando la cosa en otro lado.

MV: Claro, hay una parte de la opinión pública es como que estuviera encriptado el BAFICI en relación con la FUC, que no hay espacio para nadie más porque hay un “tongo”, ponele.

MP: Sé que eso circula, creo que no es así, pero a la vez tenemos relaciones cercanas formativas: bueno, nada, estar en campus la ayuda que nos dan, pero la verdad que cuando tenemos que rechazar una película se rechaza igual, de la FUC, sea donde sea.

MV: Proporcionalmente, esto es curiosidad cuantitativa, no tiene que ver con la calidad de las películas, de las escuelas de cine: puede ser la FUC, puede ser el CIC, puede ser Imagen y Sonido de la UBA...

MP: No, Imagen y Sonido de la UBA, hay alguna de este año que era de Imagen y Sonido. Y este año hubo dos cortos del IUNA, divinos los dos.

MV: ¿Proporcionalmente?

MP: No, me parece... Por ejemplo, donde más veo yo, es cortos, donde por supuesto hay más de la FUC que del resto. Pero lo que pasa es que la FUC es gigante. Por ahí hay quince, que es un montón, pero ves aparecer la placa de la FUC quince veces. Pero ves un total de quince sobre quinientos, solo que en las otras están muy dispersos porque son arrestos individuales, pero ya te digo: este año estuvo IUNA, Imagen y Sonido...

MV: ¿Y del interior del país?

MP: Del interior del país este año estuvo Córdoba que para mí es buenísimo. Las películas me gustaron mucho y ojalá eso no indique una casualidad sino un desarrollo. Hay un chico ahí que para mí... bueno, "chico"... que es Rosendo Ruiz que es el de *Caravana* y ahora 3D y es un tipo apasionado y es como el brazo práctico de Roger. Tiene el Bar y quiere que se genere algo en torno a las películas, me cae bien. Y ahí también el trabajo del cineclub municipal Hugo del Carril es bueno. Cuando se fomenta ver película es un caldo de cultivo que es mejor que no lo haya.

MV: Tu gran interlocución para hablar de cine, ¿entre quiénes se da?

MP: Hablo mucho con los programadores de festival. Mucho es mucho: todo el día. Todos los días.

MV: Todo el año.

MP: Todo el año. Esos son los básicos. Hablo con algunos críticos amigos de afuera. Con Jaime Pena, Álvaro Arroba, con Marcela Goglio a veces. Con Roger he hablado un montón, con Luciana un poco menos, con Lerer hablo. Pero a la vez me parece que... que... que... que quede cerrado en términos de programadores de acá y de afuera y no se pase a la crítica no me parece que esté mal.

MV: No, no, incluso te digo: mañana Panozzo te vas a ver *Relatos salvajes*. ¿Con quién vas y con quién hablás después? En ese sentido la interlocución, pensando lo que hablaste al principio, de tu formación tan desmelenada. Por ahí para abrir la cabeza pasaba por lugares más colaterales al cine, la música, otras voces...

MP: Sí, por ejemplo, con Pablo Schanton hablo un montón pero de las películas que ve Pablo. Yo tengo un universo y él tiene otro, a la vez más restringido y anómalo, que eso me gusta. Con Fran Gayo voy un montón al cine y charlamos mucho. *Relatos salvajes* te puedo decir que fui con Viole y a la salida hablamos una hora de la película. Con Juanma voy mucho al cine. También tengo para BAFICI mucho trabajo de ver solo en casa.

MV: ¿Con quién disfrutás hablar de cine?

MP: Con estos disfruto un montón. Mucho. Con Javier disfruto hablar de cine. Con Quintín en algún momento disfruté escucharlo hablar de cine, más que hablar yo, en su momento para mí fue un genio. Ahora me parece que está más atado con una agenda a sobresalir marcando él una agenda propia y había una época en *El amante* en que podía escribir una cosa rutilante sobre *Mi primo Vinny*, una película con Joe Pesci y... también tengo el costado de género que hace que me embarque en discusiones ridículas con estos críticos que estos mencionados son los que desprecian no, pero les parecen no-realeza, entonces por ahí estoy a la madrugada tuiteando mis tres películas favoritas de los cuarenta contra Axel Kuschevatzky, Santiago Calori y Seba De Caro, ponele, que son para mí apasionados tan respetables como cualquier otro, y que le entran al cine desde otro lugar que a mí también me interpela y me divierte.

MV: Ahora que lo nombraste a Axel Kuschevatzky, ¿considerás que pueda haber una cierta recuperación de cierta idea del género a partir de esta cosa que está manejándose de la mano de Kuschevatzky?

MP: Yo creo que sí. Pero creo que a Axel le va mejor produciendo afuera que acá. Que acá el género hay algo que hace falta idiosincrasia, meterle bajada de línea acá, que afuera... él produjo algunos thrillers afuera buenísimos y grandes, eh. Qué sé yo, una cosa hitchcockiana berretona, con Elijah Wood y John Cusack que creo que se llama *El pianista*. Él entró en esa como productor y es género puro y duro. Esa cosa que tiene que los españoles sí tienen más: miran a Hollywood como meta y filman ahí. Me parece que a Axel le va a ser más fácil producir género por esa vía que por la vía argentina porque siempre tienen como un costado que se va del género las cosas que produce acá. Campanella, Szifrón o incluso ahora *La patota*.

MV: Vos dijiste “idiosincrasia y bajada de línea” ¿Tiene que ver con problemas de guión?

MP: Sí, problemas de guión, de guión seguro, y con una cierta idea de mensaje, la idea de mensaje siempre involucrada. Me parece que la visión del mundo es tan potente que se termina imponiendo sobre el verosímil de la película, sobre el sistema de la película, desborda la película. Qué sé yo, *El*

secreto de sus ojos podría haber sido un thriller mucho más seco de lo que fue. No sé cómo le hubiera ido de ser así. Por ahí es lo que necesitan las películas en este país para llegar al equilibrio financiero: reconocernos como territorio. Y a mí la verdad que la idea de patria o soberanía me tiene bastante sin cuidado. Soy muy poco argentino en eso, ¿no? Y me parece que el género va a seguir sufriendo eso por siempre, atravesado por la argentinidad “al palo”. Y me parece que la película de Damián es eso: un cuentito de género que viene un argentino y los caga a trompadas.

MV: Listo.

MP: ¿Estamos?

MV: Estamos.

MP: ¡Ehhh!

Entrevista en profundidad n.º 4 a Ricardo Manetti

La entrevista se realiza en su casa el día jueves 28 de diciembre de 2015, a las 10:00 h y se extiende hasta las 16:30 h. Ricardo Manetti es docente e investigador de cine, especializado en cine argentino e historia analítica de los medios. Es gestor cultural. Fue el creador y fundador del BAFICI.

MV: Entrevistadora

RM: Entrevistado

MV: Bien, hoy es 28 de diciembre de 2015, cinco de la tarde. Entrevista con Ricardo Manetti en el día del cine, es verdad. Voy a tomar como base lo que vos estás diciendo acá, en la entrevista que le diste a Beatriz Urraca en torno a la creación del BAFICI. Hay un punto que señala ella y que marcás vos que el BAFICI se gesta en una especie de unión de lo que sería un ámbito ligado a la FUC y otro ligado a Filosofía y Letras, ¿sí? ¿Esto condiciona, determina, vincula algún tipo de cine a lo largo de la historia del BAFICI?

RM: Yo creo que determina un tipo de cine, por lo menos en esos primeros años del BAFICI, y que tiene que ver fundamentalmente con la aparición de un nuevo tipo de cineasta que estaba muy ligado a los contenidos académicos. Me parece que lo que ocurre en la década de los noventa con la aparición de los ámbitos de formación universitaria y terciaria, sobre todo de los ámbitos de formación universitarios, con determinada currícula que se arma, y en donde, buena medida, creo que el modelo de esas currículas mayoritariamente, para lo que hace a la Universidad del Cine y, desde ya, a la Facultad de Filosofía y Letras es el modelo de Artes, digo, eh... es más, me animaría a decir que algunos de los referentes en la construcción de determinados paradigmas que se construyen tiene que ver con lo planteado por algunos de los profesores que armaron los proyectos en ese momento. El caso concreto, para mí, es Claudio

España. Digo, ahí había conceptos que se remarcaban fundamentalmente que tenían que ver con muchos de los postulados teóricos que convergen en la década del ochenta, con determinadas publicaciones como la publicación española *Contracampo*, con determinadas conceptualizaciones, por ejemplo, un texto que fue básico que trabajó mucho España y que luego fue utilizado por muchos de nosotros y también por muchos de nuestros alumnos, era el famoso número 42 de la revista, *Enunciación y Punto de Vista*, donde planteaba que el problema de la enunciación era poner en énfasis el lugar del sistema de escritura y básicamente el problema de la autoría también, del sistema de escritura. Entonces hay un punto en tanto donde el concepto de MRI de Noël Burch, el problema de la modernidad fílmica, la noción de autor, creo que son como ejes que van a instrumentar las currículas de esa década. Por otro lado también la aparición de Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, es el texto, que además en ese caso creo que muchos nos formamos a partir de la lectura que hicimos y en ese caso, desde la FUC, a través de lo que planteaba Graciela Fernández Toledo, en las clases de Semiótica y creo que también fue un texto fundacional en esa construcción. Creo que el cruce de la idea de la modernidad fílmica, la idea de revisar los planteos para pensar las historias del cine, no tanto en una historia del cine mudo y cine sonoro, sino la idea de la construcción de modelos de narraciones narrativas industriales clásicas y la idea de modernidades y conceptos de autoría, obliga a rever también los contenidos no solamente en el marco de pensar un campo de las teorías como en la Facultad de Filosofía y Letras, la carrera de Artes, sino también son los marcos donde se van a formar muchos de los estudiantes que surgen inicialmente en el espacio de la Universidad del Cine y también, luego, se van a sumar en esa instancia muchos de los que se van a formar en la carrera de Imagen y Sonido, además era muy llamativo porque algunas de las cosas que ocurrían, también habría que señalar otros profesores como Emilio Bellón, pero había una cosa que era muy llamativa: había robo de programas. Los programas se robaban de diferentes instituciones. Creo que por eso la Facultad de Filosofía y Letras construyó un modelo de trabajo que era luego tomado, esos programas, esa bibliografía que a uno lo obligaba a ir buscando otra

nueva bibliografía, también fue cuantiosa la cantidad de material a nivel teoría e historias del cine que se generaba en la década del ochenta y en los noventa fue una continuidad de esto. Pero digo, me parece que pasó esto, sobre todo en el lugar de repensar también el cine argentino y un espacio como la Universidad del Cine también tiene una marca muy fuerte, que es la marca Manuel Antín.

MV: El BAFICI, para vos, ¿es un espacio de lanzamiento, era un espacio de lanzamiento de películas de la FUC?

RM: El BAFICI era un espacio de lanzamiento sin ninguna duda de películas de la FUC y también de otras películas, pero mayoritariamente de películas de la FUC. Creo que lo que ocurrió con el BAFICI, que también tiene que ver con una lógica que se dio a lo largo de toda esa década y en ese caso a finales de la década de los noventa, en ese caso pensemos que en la década de los noventa comienzan estos estudios universitarios, terciarios, Filosofía y Letras venía de los años ochenta con la vuelta de la democracia. Pero lo que empezó a aparecer es una cantidad enorme de realizadores porque había cambiado también la posibilidad de acceso a la producción. También hay algo que cambia de manera notoria en los noventa es la accesibilidad a la realización de una película, eso que hasta la década anterior era costoso hacer una producción, se había abaratado la parte técnica, el acceso a nueva maquinaria, incluso lo que va a llegar, la digitalización, permite que sea posible hacer películas. Lo que resultaba difícil era instaurar un mercado en términos de distribución y exhibición. Empezaron a emerger una cantidad de referentes en el cine argentino que necesitaban tener un nuevo lugar de exposición, y de exposición también pensando en el término de mercado; el BAFICI fue pensado desde ese lugar, un lugar donde poder mostrar esas producciones de estudiantes, graduados recientes de la FUC, que mostraban esas producciones, pero instalarlo además en un mercado internacional. El BAFICI por eso apuntó también, desde un principio, a esa noción de hacer participar a los distribuidores con una presencia importante; también, de involucrar también

a las cadenas de exhibición, por eso el caso de Hoyts como la presencia de los exhibidores comprometiéndose; había una nueva forma de exhibir que tenía que ver con los cine-*shoppings* que empezaban a plantearse; pensemos que cuando se empezó el BAFICI solo existía el *Cinemark*, y esto coincide con la llegada de los Village y Hoyts, que en ese momento estaban asociados para instalarse como un espacio distinto para, eh..., que iban a necesitar contenidos también. Y una cosa que me parece interesante era como aparecen nuevos contenidos. También la década de los noventa tiene que ver con una marca internacional que es la marca de lo independiente, había festivales que instalaban como bienes distintivos en el mercado la idea de lo independiente, y lo independiente aparecía como absolutamente ligado a la noción de autoría. Había un nuevo producto que se instala en el mercado: la marca independiente y la marca autor que tiene que ver con esa idea de lo independiente. Esto es interesante porque lo que se genera es una vuelta dentro de las estructuras industriales, es decir, hay una nueva categoría que es esa distinción, ese plus que tiene que ver con el recambio generacional, con instalar un nuevo producto, por eso es que incluso aparecen muchísimas subsidiarias de las *majors* que empiezan a distribuir internacionalmente estos productos y que van acompañados por esas salas de arte y ensayo que yo te diría que incluso hasta la década de los ochenta eran salas pequeñas que estaban en determinadas grandes ciudades, que empiezan a constituirse también como... hay grandes canales que se construyen para estas nuevas salas. Las salas de artes y ensayo empiezan a integrar de manera fuerte el mercado, ya no como un sistema de alternancia, sino como un sistema donde hay una cantidad de espectadores que van en la contra de ese tipo de productos. El BAFICI creo que sirvió para todo eso. Para mí lo más llamativo es que el BAFICI fue Buenos Aires Festival de Cine Independiente y hoy ya es una marca, ya en el segundo festival era BAFICI, la gente no hablaba de Buenos Aires Festival de Cine Independiente, era una marca y el concepto de la marca que tenía el plus de la calidad. La gente iba en busca de ese plus que tenía que ver con una cierta noción, casi al modo de Bourdieu, de una distinción, ¿no?

MV: Ahora, cuando vos decís esto, cuando vos diseñás, cuando vos también marcás en la entrevista que te pusiste a diseñar las características del BAFICI, ¿tenías en claro esta lógica de la posibilidad de incorporar una vuelta a la idea del mercado para la exhibición?

RM: Yo lo que tenía absolutamente en claro era que había un nuevo tipo de producto. Yo había estado en Sundance anteriormente; es más, había estado en el festival de Sundance sin pensar que íbamos a hacer un festival de cine independiente aquí. Para mí fue muy llamativo lo que empezaba a ocurrir con el tema no solamente de la producción, sino de la exhibición y distribución de películas: de qué manera había una cantidad de nuevos consumidores que empezaban a acercarse a este tipo de producto; y que lo que había que establecer era una nueva lógica en el campo de la distribución: entendía que había nuevos exhibidores, nuevos canales de exhibición y nuevas producciones, y había que articularlo con el sistema de distribución. El primer BAFICI también apuntó a eso, a ver cómo buscábamos que muchas de las películas que se exhibieron en el BAFICI se interesaran distribuidores para poder comprarlas y exhibirlas. Hubo claramente, eso sí, una intención de modificar algunas intenciones en el mercado.

MV: Bien, esta intención la podías tener más clara, pregunto ¿no?, ¿más claramente en mente vos que la dirección artística del festival?

RM: Yo creo que el lugar del director artístico, me parece que lo que apuntaba era cierto grado de calidad, de reconocimiento... yo creo que aquí juego, mirá, me lo hacés pensar y hay una serie de elementos... hay un rasgo que creo que buscaba Andrés, y muy bien, que creo que eran rasgos de una cierta "artisticidad" tal vez esa carga que puede tener incluso con una herencia europea, con pensar el cine en términos de "artisticidad", y mi pensamiento más allá de venir de un espacio formado de una carrera como las de arte, entendía que estábamos en otras nuevas políticas de mercado y sí era bueno ese concepto de "artisticidad" pero de "artisticidad" atravesado por una nueva

política del diseño. Creo que eso fue lo que apareció: apareció algo nuevo que era la idea de diseñar otro tipo de producto. Y creo que por eso también pudimos hasta lo que fue posible, congeniar, y creo que estaban esos rasgos de “artisticidad”, pero a su vez una “artisticidad” que buscaba atraer a los públicos, convertirlo en un producto de mercado, creo que sobre todo en el primer BAFICI, que fue el puntapié, se logró que muchas películas se compraran, que los medios se interesaran por este tipo de productos, exigía, aparecían, nuevos productos, nuevas películas, en esta convivencia entre lo artístico, las políticas de diseño, porque había algo que le pasaba a los nuevos realizadores..., los nuevos realizadores, eh... en todo siempre hay situaciones de excepción, pero me parece que había un punto en donde había cierta independencia de los setenta: no querían ser *outsiders*, les interesaba construir nuevas caracterizaciones al mercado. Todavía en los setenta existía cierta concepción bohemia, en los noventa hay un sentido claro de la profesionalización, del lugar profesional del realizador autor. Esto también tiene que ver con esa marca, porque es eso. Deciden instalarse en un mercado al que hay que construirlo, entonces se dedican a nuevos públicos y nuevos espacios de exhibición, eh... generar otras políticas de distribución, y para eso creo que el BAFICI como muchos de los festivales que se crearon en los noventas con esta caracterización, Rotterdam, Sundance, el BAFICI creo que tiene cosas de Rotterdam y cosas de Sundance, incluso para el segundo BAFICI yo volví a viajar al festival de Sundance, ya sabiendo lo que teníamos, y Andrés viajó al festival de Rotterdam. Entonces, ahora que lo veo en el tiempo Andrés fue al festival europeo del cine independiente y yo fui al festival que era alternativo Hollywood pero hecho por la gente de Hollywood, pensemos que era Redford la cabeza...

MV: Cuando vos pensás en el BAFICI en esos primeros años, había también en el medio, pocas, pero había, otras escuelas de cine. ¿Por qué está tan ligado desde el inicio a la FUC el BAFICI y por qué otras escuelas de cine que quedaron afuera?

RM: A mí eso sí me sorprendió, sobre todo el caso más concreto que quedaba afuera de todo esto que era la ENERC, salvo el caso concreto de Lucrecia, pero Lucrecia se separaba sola del resto. El caso de Lucrecia Martel era un caso aislado al resto. Sí hubo, uno no puede obviar, un momento previo importantísimo, que es cuando se hace las *Historias breves*, es interesante porque lo que originariamente era una política por parte del instituto nacional de cinematografía de generar cortos aislados, cómo se unen los propios realizadores donde se piensan también como productores para generar una película, una película que reúna todos los cortos. Hay un criterio absolutamente de instalarse en el mercado. Si lo tengo que pensar ahora... porque no es cortos que queden aislados, sino lanzar un producto, que incluso es una marca que está hasta hoy que es *Historias breves* me parece que hay, esos chicos, estaban absolutamente ligados a una sociedad del mercado. Son independientes pero independientes dentro de un gran sistema industrial pero también... pienso en el caso de Pablo Trapero, que además fue una de las películas importantes dentro del BAFICI, *Mundo grúa*, que remitía a ese Nuevo Cine Argentino del que se hablaba, y que tenía muchos rasgos que permitían verlo como algo distinto, porque también estaba eso también que permitía verlo como algo distinto en una cuestión estilística. Hay... yo sumaría otra cuestión más en esto. Había una convergencia que tuvimos que discutir mucho que era lo independiente desde un lugar como la Argentina y cómo se pensaba lo independiente frente a esas otras producciones. Por eso también en el primer BAFICI, en el segundo y en el tercero, se hizo eso "Los que no somos Hollywood" esto era un tema también, aquellos que no éramos Hollywood. Esta convergencia entre lo latino, la mirada del artista autor europeo, las formas de producción por motivos económicos que generaban nuevos... (y además los motivos económicos son los motivos ideológicos); y, por otro lado, también esta idea del ingreso a los mercados. Fue como correspondía a esos tiempos, una convergencia de determinados caracteres, que permitió unir el concepto de lo artístico ligado al diseño, las posibilidades de producción de formas independientes y de carecer de recursos pero que ahora eran recursos posibles, porque se carecían frente a los grandes modelos pero eran recursos

posibles frente a la accesibilidad que se podían tener para hacer determinadas producciones, no digo que *Mundo grúa* se podía hacer en un fin de semana, naturalmente. Y por otro lado el deseo de que sus películas fueran vistas, digo, creo que esto estuvo en el comienzo cuando pienso en Trapero, Burman, Caetano, la generación inicial. Y esto, cuando pienso en Burman, me hace pensar cómo pasamos de una producción hecha los fines de semana, independiente, a la creación de una productora como Matanza Films. Estaba en l

MV: Burman no, Trapero.

RM: Trapero. Estaba en los genes esto de hacer de productor. También es cierto que en *Historias breves* había gente salida de otros espacios porque Burman venía de la Ort, salía de la Ort, pero bueno, Burman es el ejemplo de alguien que tenía muy claro que quería hacer un cine que ingresara a los circuitos, o Caetano, Caetano me parece que lo tenía muy claro al principio. O hasta la propia Lucrecia...

MV: Vos cuando pensás en ese momento inicial del BAFICI, uno va revisando los materiales encuentra esta alternancia entre lo que es por un lado este concepto Buenos Aires Festival de Cine “Independiente” respecto de la noción de autoría. ¿Vos pensabas en una cosa, tenías en cuenta esta relación o por lo que venís diciendo estaba más ligado a esta conciencia de que tenían que cambiar los mercados de distribución y exhibición, que debía ser otro el modo de relacionarse y que la autoría quedaba por otro lado? Porque también es parte del concepto de...

RM: Para mí, la autoría pasaba a ser, tal vez hoy lo tengo más en claro en muchas de esas cuestiones, para mí era una marca. Hay una marca Trapero; hay una marca que yo quería instalar, así como esto era la marca de cine independiente, esto era una marca. Tal vez ahí es donde entro, por eso digo que hay algo ligado más a una idea de diseño como instalar una idea de marca

frente a la idea del artista único, para mí era esa concepción: el producto Trapero, el producto Martel. Es más, yo decía lo del caso de Lucrecia, y si uno se detiene, es muy llamativo porque la película de Lucrecia, su primer largo, es posterior a las películas de Trapero o el caso de *Pizza, birra, faso* que se conoció en el Festival de Mar del Plata, son películas que... son películas previas. Lucrecia que había tenido muchísima presencia en *Historias breves* es la última que llega en ese recorrido de casi los primeros.

MV: ¿Qué no tiene lugar en el BAFICI o qué no tuvo lugar en el BAFICI?

RM: En el BAFICI en ese momento lo que se planteaba era que lo que tenía que ser... digo, que era el principio, yo creo que algo se modificó ahora pero no puedo decirlo con seguridad, el postulado del BAFICI es que, por lo menos en su origen, las películas que competían tenían que ser primera o segunda película, la idea de estar buscando permanentemente nuevos tipos de productos, productos que... es más, eso sí lo planteábamos porque me acuerdo que estaba el Festival de Mar del Plata, bueno, siguen estando los dos, entonces la gente decía: “¿es una competencia del Festival de Mar del Plata?” y yo lo decía pensándolo, que yo decía que no era, más allá de que el Festival de Mar del Plata era la representación del festival menemista y el BAFICI, como fue hecho antes de que existiera la Alianza, representaba al delarruismo en la Ciudad y luego la Alianza, pero ya ambos estaban con la Alianza en lo que tenía que ver con la nación y la ciudad. Pero yo lo que tenía en un principio claro era que teníamos que descubrir los nuevos valores, iba a decir “talentos” pero para mí los talentos son valores, son bienes culturales y bienes económicos, entonces era descubrir esos bienes económicos, por eso hablo del concepto de marca, que tiene que ver con una carga absolutamente estilística, artística, pero instalar un bien económico, un bien de consumo, pero siempre sabía que el BAFICI tenía que encontrarlos y que cuando esos nombres tuvieran validez en el mercado tenían que ir a Mar del Plata, Mar del Plata tenía que trabajar con las marcas consagradas y el BAFICI con las marcas a construir.

MV: O sea, lo que no tenía que tener eran marcas consagradas.

RM: Sí servían las marcas consagradas pero marcas consagradas dentro de determinados espacios de lo independiente para legitimar este tipo de productos. Es decir, cuando en el tercer BAFICI viene Jarmusch, Jarmusch era una marca de lo independiente. Nosotros en el primero, que vino Coppola, que fue azaroso la presencia de Coppola porque en realidad lo que importaba eran los cortos, nosotros le dábamos muchísima importancia a los cortos, el corto de Sofía Coppola, fijate que después uno los ve... también fue una charla con Coppola, pero como aquel que alguna vez se había planteado desde un lugar de cuestionamiento del sistema desde adentro del sistema aunque la batalla la perdieron y la ganaron Spielberg y Lucas. Pero, digo, de alguna manera esa situación que planteaban... Coppola también fue un modelo independiente... con la Zoetrope y todo ese tipo de producción, ¿no?

MV: Además de no trabajar con lo consagrado, ¿qué es lo que no tuvo cabida en el BAFICI? ¿Podés pensar hoy que no podía entrar en el BAFICI?

RM: Lo que no entraba, las películas de la producción comercial.

MV: El *mainstream*.

RM: El *mainstream* no estaba presente.

MV: ¿Y hoy qué no tiene el BAFICI?

RM: No estaba el *mainstream*, lo que sí me parece, por eso digo, no estaba el *mainstream*, pero no era... no era el BAFICI, no quería ser un festival, y no lo fue nunca creo, tal vez por esa marca que sí había tenido el cine latinoamericano en los años sesenta, un cine de la pobreza, era un cine

cuestionador si querés, películas como *Mundo grúa* lo son. En general eran cuestionamientos que... no era un sistema de lo clandestino porque estábamos en la democracia. Sí no tenían cabida las películas que podían exhibirse en las distribuidoras, esas no tenían cabida en el BAFICI.

MV: Cuando vos decís “pensábamos” ¿a quién te referís en ese momento inicial?

RM: Ja, no sé, no me gusta particularizar, por eso hablo en plural. Digo, en general cuando digo “pensábamos” lo que puedo señalar es que yo hablaba mucho con el equipo y se los decía. Cuando esto comenzamos a hablarlo en realidad éramos 3 personas, que eran Débora Staiff y María Stuhlman, que además era interesante porque Débora no venía del palo del cine, María era estudiante de cine y yo era docente. La que generó este proyecto, por lo menos la que habilitó la cancha para que pudiéramos ir a jugar era Cecilia y luego fue dentro de una estructura que se fue armando. Mis equipos de trabajo eran todos estudiantes avanzados o jóvenes graduados de la Universidad del Cine o de Imagen y Sonido. También eso hoy me pregunto: ¿por qué no había gente de Filosofía y Letras? Porque me pareció que lo interesante es que hubiera gente que a lo mejor estuviera en el tema de la producción, tenían algo que hacían a la gestión, y es raro porque yo venía de Filosofía y Letras pero tuve que adquirir afuera la capacidad de gestión. La gente de la Universidad del Cine tenía la capacidad de producción y además tenían los saberes que daban en Filosofía y Letras. Eso fue lo que me influyó, sobre todo la gente con la cual uno... porque los había tenido varias veces como alumnos, nombres como Hernán Mussaluppi, que fue un referente importante, eh... muchos, un montón de gente que estuvieron... fue importante también de Rosa Martínez, ella que llegó del Festival de Mar del Plata para ayudar en la logística, Bárbara Keen...

MV: Te lo pregunto porque...

RM: Entonces, había que armarlo y era un grupo de veinteañeros, eso es algo que para mí también tenía que tener el BAFICI y es muy raro porque cuando hice el BAFICI yo tenía 35 años era... ¡wow! uno pasa. Y yo trabajaba con 20 ahí nomás, porque para mí ese era otro sentido. En un comienzo pensé que los directores tenían que ir cambiando cada tanto con los equipos, porque tenían que tener eso de no aburguesarse.

MV: ¿Y eso se perdió?

RM: Yo creo que sí.

MV: ¿Cuándo se perdió? ¿Por qué se perdió?

RM: Hay un momento en el cual yo... la verdad es eso, yo no te podría decir cuándo se perdió. Hay un momento en que yo dejo de prestarle atención al BAFICI. A mí me... yo en el momento en que me voy del BAFICI, estoy en los tres primeros BAFICI, participé en otros BAFICI siguiente pero desde otro lugar, creo que se convirtió en un espacio enorme en la cantidad de películas, me parece que perdió la importancia de lo latinoamericano que habían tenido las primeras ediciones, también cambió la lógica... cuando digo la cantidad de películas también es cierto, porque cuando se hicieron los primeros BAFICI era cuantificable la cantidad de películas que había en el mundo. Es decir, hasta comienzos del siglo XXI uno podía cuantificar la producción en el mundo y ni que hablar en la Argentina más allá de que crecía de una manera enorme...

MV: Colosal...

RM: Absolutamente. Hoy hace que la accesibilidad... también hay algo que cambió: ese tipo de productos uno no los podía ver ni en YouTube, cambiaron las lógicas a partir de las redes y la accesibilidad a esos productos. Hoy uno se sienta en la computadora y te cuesta conseguir algunas películas más que otras, pero en general si hacés una buena búsqueda o tenés buenos contactos

podés llegar a esas películas. Antes no pasaba eso. Por eso cuando hablaba del problema de la distribución y exhibición era anclarse en ese lugar fuerte en el mercado, era algo que tenía que ver con lo que yo llamé *nuevo-nuevo cine argentino*, han pasado 20 años, digo... para mí tiene que tener un tiempo agotado. Se transformará en otra cosa, se podrán hablar de cambios, pero yo cuando tengo que hablarlo lo remito a esos realizadores primeros que marcaron. También con algunos otros continúa un poquito después pero en general son esos, son esos nombres. Se pueden sumar otros nombres, Ana Katz... pero hasta ahí. Paula...

MV: ¿Hernández?

RM: Hernández. Hay una cuestión generacional también: hoy son todos cuarentones. En ese momento eran todos veinteañeros. Ellos participaron de toda la logística del festival. Algunos se convirtieron en grandes productores, en buenos gestores y grandes realizadores, ¿no?

MV: El BAFICI tiene relación con otros festivales, vamos a partir de esa premisa. Si uno tuviera que aplicar a lo que sucedía cuando vos empezaste, ya nombraste lo de Sundance o Rotterdam, un modelo en el cual uno puede usar para empezar a pensar qué es lo que sucede con lo propio, o si me sirve de inspiración para o qué se puede tomar. ¿Hay otra funcionalidad en relación con los festivales en ese momento? ¿Cómo ves la relación del BAFICI con los festivales hoy?

RM: Digo, no sé cuál es la relación de BAFICI con otros festivales. En ese momento había muchos festivales pero no eran tantos como ahora. Es más, eran muy claros que eran festivales de cine independiente. Yo al primer festival de cine que fui, fue el festival de Telluride, que para mí también fue un referente importante, lo conocí en el 94 y que para mí era justamente eso... en un lugar que era Telluride, en una zona de Colorado, un festival que duraba 4 días, creo que era, y vos podías ver ese material de difícil acceso a las grandes

cadenas de distribución y exhibición. Y me parece que Telluride, que era uno de esos primeros que no formaba parte de la mirada de los grandes festivales, lo que hizo Sundance fue instalar una marca en los festivales, sí existían para nosotros la base de lo que tiene que ver con la reglamentación de la competencia en el BAFICI se había armado basado en el modelo del Festival de San Sebastián pero sobre lo que era la muestra Zabaltegi, que era la muestra para primera o segunda película. La muestra para primera y/o segunda película, sobre esa base, no el modelo San Sebastián, sino Zabaltegi. El festival de cine independiente es un festival de cine temático también. Empezaron a darse los festivales temáticos, pero fijate que lo temático tiene que ver con una marca. Los festivales daba mucho la idea de los que remitían a los festivales de la ciencia ficción o el horror, lo que podría ser Sitges, empezaron a haber ese tipo de festivales. Y también hay un punto, esto también es importante señalarlo, si yo ahora tuviera que pensar algunos referentes del BAFICI que acá tuvimos, fueron muestras que hacíamos, que eran compilados de muestras a partir de determinadas temáticas. No es casual que en el primer BAFICI hayamos hecho una muestra dedicada a la derivación industrial de la factoría Warhol. Si pienso una de las primeras cuestiones culturales desde el campo de Filosofía y Letras fue armar una muestra Warhol o la importancia que tenía que ver el texto de Lynch o haber traído al autor de *Carretera perdida* para que sea jurado en el primer festival. Por otro lado, las problemáticas de diversidad sexual que también estaba muy presente en el BAFICI y pensaba en los estudios gay y lésbicos que se hacían en el Rojas que yo las había conocido en España en una maratón gay y lésbica que se había hecho en el Alphaville. Entonces, digo, hubo como mucho, y luego recuerdo un festival al cual vos viajaste que es el festival de Gijón.

MV: ¿Paramos un minuto, a ver si se grabó?

RM: Igual...

MV: ¿Igual, qué?

RM: No, digo, todo lo que puede quedar a partir de lo que vos... hacemos una nueva, eso te digo.

MV: Está bien, ¿de qué año a qué año fuiste profesor de la FUC?

RM: Uy, yo comencé en la FUC en el año 90, estoy pensando si fue exactamente en el 90 que comenzó la FUC. Yo comencé en el primer año que comenzaron a dictarse las materias, yo comencé en ese año, no comencé al principio-principio, creo que comencé dos meses después y comencé en la cátedra de...

(Se escucha un murmullo)

Jorge Polaco, porque además eso es lo más llamativo: mucha gente cree que yo comencé en Historia del Cine, pero la primera que yo di en la FUC era la materia de Dirección, de realización que daba Jorge Polaco, y donde Jorge necesitaba alguien que diera el marco teórico para trabajar, ¿no? Entonces yo ahí... Jorge me convocó para que haga el marco teórico y bueno... ahí fue mi primer año. Ahí estaban alumnos como Bruno Stagnaro, eh... que fueron parte de la primera generación, Pablo Trapero, estaban todos ahí.

MV: ¿Vos podrías definir el tipo de proyecto educativo que tenía la FUC?

RM: En ese momento cuando se planteó... yo debería ver si en algún lugar, no sé si ahora está, pero yo me acuerdo cuando Claudio vino de la primera reunión que había tenido con Manuel... Antín. Y que, es más, la FUC no iba a ser ese el edificio, sino su sede iba a ser el edificio que está en Callao y Sarmiento, ahí iba a ser la sede, habían tenido una reunión ahí y lo que se planteaban eran como grandes seminarios con grandes nombres. Aída Bortnik, Claudio España para Historia del Cine, podría decir... Aída Bortnik me acuerdo seguro, Aída Bortnik dando guión, Puenzo... Yo me acuerdo que, bueno, todavía cuando hablamos con Claudio dije: "Qué bueno que están todos esos nombres pero... ¿cuánto van a poder dar cada uno?" Es decir, Manuel, creo que la intención de Manuel cuando imaginó esto había que pensar además que

Manuel Antín había terminado su gestión como director del Instituto Nacional de Cinematografía y pasaba a armar un proyecto en el ámbito privado que tenía el aval de toda la gente porque era una persona absolutamente reconocida ya no solamente como director sino como gestor, entonces se sale... pensemos que además llamativamente todo esto comienza con el gobierno de Menem, él arma, justamente, una universidad con un criterio empresarial y con un sentido de fundación inicial para luego entrar en el ámbito de ser una universidad. También fijate que hay un concepto que es interesante: Manuel lo crea con una marca que es la FUC, la Fundación de la Universidad del Cine, incluso nuevamente esto, las siglas transformadas en marca: es la FUC. Entonces... y también, llamativamente los primeros nombres que él convoca son grandes marcas, grandes marcas. ¿Qué es lo que le ocurre? Esas marcas, el nombre de Polaco, podría decirte, además, marcas que incluso en algunos casos había construido él, el nombre de Polaco aparece durante la gestión de Manuel Antín en el Instituto de Cine, ¿no? Entonces también, Puenzo había sido el ganador del Oscar, Aída Bortnik... digo, todos esos nombres, creo que Dirección de Actores lo daba Norma Aleandro, es decir, como pensar en esa conceptualización. Lo que pasa es que eso servía como un punto de... como una entrada. Al año siguiente la FUC empezaba a tener otra caracterización. En el armado de esa caracterización de la FUC estuvo Stagnaro. Que tomó la figura de director, secretario académico, y que tuvo que darle un armado a la... a la organicidad de la FUC. Armando las materias, yo me acuerdo que...

MV: ¿Cuál de los Stagnaro?

RM: Eh... Stagnaro padre, el famoso que se la llamaba...

MV: Elio.

RM: Juan Bautista. Juan Bautista Stagnaro. Elio Stagnaro, que yo me acuerdo de haber tenido reuniones con Elio donde empezaban a organizarse los contenidos de las materias, organizarse cómo tenían que dictarse las materias y empezar a darle de a poco una organicidad terciaria universitaria. Eso ocurrió hacia el año 91, 92, debe ser para ese momento que ingresa Graciela Fernández Toledo. Graciela Fernández entra para darle... para que... para que

deje de ser una fundación y se transforme en una universidad del cine. Fernández Toledo lleva su conocimiento en función de lo que es la organicidad que tiene que tener una institución universitaria, y muchos de los contenidos que ella arma para... los contenidos mínimos, porque tiene que construir todos los contenidos mínimos...

MV: Un plan de estudio...

RM: Una currícula, un plan de estudio, lo arma con muchos de los materiales que se daban en la Facultad de Filosofía y Letras.

MV: ¿Cómo llega Fernández Toledo, sabés?

RM: No sé.

MV: ¿Eso no sabés? ¿Cuál es la vinculación?

RM: Eso no lo sé. Eso no lo sé porque además pasó algo muy llamativo que Graciela era profesora de Estética del Teatro en una facultad de Filosofía y Letras, sabía que estaba, mi vinculación era básicamente con Stagnaro. Yo además, lo que pasa, al segundo año ya no era ayudante de Dirección de Polaco sino que se empiezan a armar las materias: Historia del Cine I y II, que tiene que ver con lo latinoamericano y argentino, uno que era universal y la dos que era latinoamericano argentino, fijate que la conceptualización es lo mismo que con la carrera de arte, la estética... eh... bueno... yo ahí empiezo a verlo más... a trabajar con Claudio y tener algunas reuniones con... con Juan Bautista Stagnaro. Y luego, en un momento Graciela está, y también, fijate cómo es esto porque yo también empiezo a trabajar con Graciela en Semiótica y todo eso empezará en el año 93, 94, por allá, 92, 93, 90, 91, yo te diría 92 ya Graciela está, 92, 93 se empiezan a dar Semiología, Semiótica, que los alumnos tienen que cursar porque no las habían tenido... se les da más una matriz académica, ya algo que había empezado a hacer Elio Stagnaro pero Graciela llama profesores del ámbito universitario que conviven con profesores que vienen de la realización y del ámbito de la producción, pero ingresa gente que viene del ámbito académico. En el caso de Claudio se daba esa situación, que era un crítico pero venía del ámbito de la academia. Y por otro lado, bueno, trae a nombres como Mirta Arlt, por pensar un nombre, pero al mismo tiempo había gente que venía de la realización.

MV: ¿Y con Stagnaro qué pasa? ¿Por qué se va Stagnaro?

RM: Eso es una... es una entrevista que creo que deberías hacer con Stagnaro porque me parece que sería una figura porque tiene que ver con el origen y con el modelo que inicialmente planteó Antín y que finalmente no se llevó a cabo, fue otro.

MV: Bien. ¿Qué tipo de directores de cine formaba la FUC en ese momento?

RM: En ese momento creo, digo, se le daba a esa camada, primera, Bruno, Pablo, un tipo de director que se afianzaba sobre el modelo de autor, estaba muy presente el modelo de los años... de lo que era el Nuevo Cine Argentino, sobre la cuestión de los modelos genéricos, todo esto estaba... era lo que ocurría. Yo me acuerdo que Manuel, una frase que decía Manuel, creo que la repitió mucho e incluso debe estar escrita, él decía que el lugar más importante de la FUC era el bar, porque era el punto de encuentro donde se podían intercambiar ideas. Creo que lo que cambió luego fue el punto más importante... dejó de ser el bar para transformarse en las clases, el bar era un lugar donde encontrarse.

MV: Y a diferencia del tipo de... de directores, ¿qué tipo de producciones salían de la FUC en ese momento?

RM: Bueno, la primera producción que hizo la FUC como producción propia fue *Moebius*. Y además que ahí justamente convoca a uno de los nombres que habían sido también, que habían aparecido, en el caso de Mosquera R. era... sí era graduado de la ENERC, que había sido profesor de la FUC, y además también esto, era un tipo muy joven cuando arma el colectivo para hacer *Moebius*. Y por otro lado era un nombre que había aparecido con una impronta de autor durante la gestión de Antín, porque si hubo uno que aparecía muy fuerte como impronta autoral durante la gestión de Antín como director del instituto... ¿Cuáles son los nombres? Polaco, Mosquera R. y Agresti, por eso

yo creo que también a él le interesaba ese concepto. Que por otro lado, yo creo que Manuel jugaba esta idea de la provocación, elementos artísticos, insertarse con un modelo de mercado, él había instalado una impronta y además tenía que instalarse en el mercado. Si uno se detiene debería pensar la relación de lo artístico con los ochenta, de los sesenta, cuestionamiento a un modelo que intentaba cuestionar, además, estamos hablando de una economía del uno a uno, que eso tampoco hay que olvidar y también que ahí cambió un poquito, cómo fue cambiando el tipo de los alumnos que ingresaban a la FUC, también es esto, que más allá que había sistema de becas y todo... lo llamativo es que yo me encontré que en la FUC muchos de los hijos de la clase dirigente estudiaba en la FUC y había cierta rebeldía y enojo con esos padres. Creo que también a veces la FUC tuvo eso, de generar un sistema de rebeldes aburguesados, quiero decir, ¿no?

MV: Para vos, ¿el aparato FUC, forma parte del aparato BAFICI?

RM: Yo no sé si forma parte del aparato BAFICI, es complicado... porque hay varias cosas... Hay un aparato Filo que construye parte de la base de la problematización académica sobre el cual se arma y se institucionaliza la FUC y eso luego es reciclado por el BAFICI.

MV: ¿Estamos hablando de esos inicios?

RM: Estamos hablando de esos inicios.

MV: ¿Y hoy?

RM: Hoy no sé, yo estoy grande, no me atrae ir a ver películas al BAFICI, me pierdo, se vuelve laberíntico.

MV: ¿Conocés gente que haya estado en la gestión del BAFICI que salga de la FUC desde los inicios hasta ahora?

RM: Creo que... ¿Que salgan de la FUC? No.

MV: ¿Hay continuidad o permanencia de distintos actores de la FUC hasta la fecha en el BAFICI?

RM: Hmm... no.

MV: No sabés.

RM: No lo sé.

MV: ¿Qué limitaciones para vos tiene un festival institucional porque el BAFICI depende del presupuesto público del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires respecto de un festival con propietario, por decirlo de algún modo, no? Uno piensa en Sundance y no piensa en algo financiado casi exclusivamente por el Estado.

RM: Me parece que hay una responsabilidad del Estado, que era lo que ocurría por lo menos en los primeros BAFICI, de dar cabida a un tipo de producción que dentro del sistema *mainstream* no lo tenía y por eso yo entendía que ese tipo de producto, por lo menos en la base ideológica del BAFICI, estaba permanentemente encontrar aquello que había que encontrarlo, que había que mostrarlo y una vez que eso ya formaba parte, que uno había construido eso del mercado que también era poner en..., eh..., en funcionamiento marcas nuevas. Yo lo pienso... no me parece inocente que en el BAFICI, que a partir del BAFICI, aparezca por primera vez y dentro del área de cultura, una subsecretaría de Industrias Culturales, digo, me parece que se empieza a entender la cultura no como un sistema de gastos sino como un sistema de inversión y de que la inversión y me parece que ahí es donde el Estado tiene que participar, con aquellos tipos de productos que no tienen cabida en el sistema *mainstream* y una vez que ya ingresaron al sistema *mainstream* tiene

que dejarlos que funcionen solos y seguir buscando... por eso para mí siempre tiene que estar en un permanente recambio. Me parece que la base del BAFICI, espero que siga siendo así... estar buscando permanentemente lo nuevo, lo distinto y lo que no ingresa...

MV: Y sí.

RM: No para que quede excluido, sino para que ingrese al mercado y seguir buscando lo otro que es lo alternativo de lo alternativo. Yo no lo buscaba para que quede como alternativo.

MV: Perfecto, hasta acá llegamos.

Bitácora de observaciones

Grupo de discusión n.º 1 con directores cinematográficos

Organización del encuentro: la comunicación con los críticos se realiza primero vía correo electrónico y/o Facebook. Todos los que responden dan sus teléfonos celulares para ajustar la fecha del encuentro. Se les recuerda el encuentro un día antes de la fecha estipulada.

Participan: seis directores argentinos cuyos nombres se eliden para preservar su identidad.

Ausentes: Diego Lerman (jurado en el Festival de Venecia), Mariano Llinás (incompatibilidad horaria), Ariel Winograd (incompatibilidad horaria). Lisandro Alonso (fuera del país por promoción de su última película)

No responden nunca a la convocatoria: Santiago Loza. Adrián Israel Caetano.

La reunión se realiza el miércoles 03 de septiembre de 2014 en la sede del Rectorado de la UNA (Universidad Nacional de las Artes), ciudad de Buenos Aires, a las 10:30 am y finaliza a las 12:30hs.

A todos los participantes se les explica qué es un grupo de discusión y cómo el trabajo a realizar se encuadra dentro de mi tesis doctoral. Nos ubicamos sentados alrededor de una mesa. El grupo de discusión se registra con un grabador de periodista y un micrófono/grabador digital portátil Zoom, modelo H2, de 4 canales para garantizar una copia de seguridad.

Grupo de discusión n.º 2 con críticos de cine.

Organización del encuentro: la comunicación con los críticos se realiza primero vía correo electrónico y/o FacC4ook. Todos los que responden dan sus teléfonos celulares para ajustar la fecha del encuentro. Se les recuerda el encuentro un día antes de la fecha estipulada.

Participan: seis críticos de cine cuyos nombres no daremos por preservar la identidad de los mismos.

Ausentes por incompatibilidad horaria: Leonardo D'Espósito, Santiago García.

La reunión se realiza el 04 de septiembre de 2014 en la sede del Rectorado de la UNA (Universidad Nacional de las Artes), ciudad de Buenos Aires, a las 14 am; y finaliza a las 16hs.

Nota: Fueron evitados por expreso pedido de los presentes dos críticos: Horacio Bernades y Nicolás Prividera. Se convocó a Roger Alan Koza, pero vive en la provincia de Córdoba, a casi 700 km de la ciudad de Buenos Aires. Aunque viaja con asiduidad, es muy difícil conciliar su agenda.

A todas las participantes se les explica qué es un grupo de discusión y cómo el trabajo a realizar se encuadra dentro de mi tesis doctoral. Nos ubicamos sentadas alrededor de una mesa. El grupo de discusión se registra con un grabador de periodista y un micrófono/grabador digital portátil Zoom, modelo H2, de 4 canales para garantizar una copia de seguridad.

Grupo de discusión n.º 3 con directoras cinematográficas

Organización del encuentro: la comunicación con las directoras se realiza primero vía correo electrónico y/o Facebook. Todas las que responden dan sus teléfonos celulares para ajustar la fecha del encuentro. Se les recuerda el encuentro un día antes de la fecha estipulada.

Participan: seis directoras argentinas cuyos nombres se eliden para preservar su identidad.

Ausentes: Ana Katz, Albertina Carri, Natalia Smirnoff.

Ausente por incompatibilidad de horario: Celina Murga.

El día de la entrevista se desencadena una tempestad muy fuerte y continua que causa inundaciones en la ciudad y en la provincia de Buenos Aires. Estos son los motivos por los que estas tres directoras convocadas (Katz, Carri y Smirnoff) no pueden llegar al lugar de la cita. La reunión se realiza el martes 9 de septiembre en la sede del Rectorado de la UNA (Universidad Nacional de las Artes), ciudad de Buenos Aires, a las 11 am; y finaliza a las 13hs.

También son convocadas para participar Lucía Cedrón, Lucía Puenzo, Paula Hernández e Inés de Oliveira César. Las cuatro no responden los mails y fue imposible establecer comunicación alguna. Se mantuvo contacto vía facebook con Julia Solomonoff, que reside en Estados Unidos.

A todas las participantes se les explica qué es un grupo de discusión y cómo el trabajo a realizar se encuadra dentro de mi tesis doctoral. Nos ubicamos sentadas alrededor de una mesa. El grupo de discusión se registra con un grabador de periodista y un mini micrófono/grabador digital estéreo portátil Zoom, modelo H2, de 4 canales para garantizar una copia de seguridad.

Entrevista en profundidad a Quintín.

Se realiza en su departamento de la ciudad de Buenos Aires, situado en Billinghamurst y Santa Fe, en la ciudad de Buenos Aires. Si bien Quintín tiene residencia habitual en la ciudad costera de San Clemente del Tuyú, se encuentra en Buenos Aires con motivo de la posproducción de la película de su mujer, Flavia de la Fuente. La cita es el jueves 11 de septiembre de 2014, a las 10 am y permanezco en su casa hasta las 16:30hs.

Entrevista en profundidad a Nicolás Prividera.

La entrevista se realiza el martes 16 de septiembre de 2014. El encuentro es en mi casa, habida cuenta de que Prividera da clases en la escuela de Instituto Nacional de Cinematografía, que queda a pocas manzanas de mi departamento. Se presenta puntualmente a las 17:15hs. Se retira de mi hogar a la 12 de la noche.

Entrevista en profundidad a Marcelo Panozzo.

Marcelo Panozzo director del BAFICI (2013-2015), Buenos Aires, Festival Internacional de Cine Independiente. Se lleva a cabo en mi casa, el 2 de octubre de 2014. Llega a las 10 am y se retira a las 12:30hs.

Entrevista en profundidad a Ricardo Manetti.

Ricardo Manetti es docente e investigador de cine, especializado en cine argentino e historia analítica de los medios. Es gestor cultural. Fue el creador y fundador del BAFICI. La entrevista se realiza en su casa, el 28 de diciembre de 2015.