

Odiseas, costumbres y extravagancias: una cierta tendencia del cine argentino. *Odysseys, customs and extravagances: a certain trend of Argentine cinema*

Julia Kratje y Mariano Dagatti

(pág 207 - pág 221)

Resumen: La experiencia artística nucleada en torno a El Pampero, la productora creada y dirigida por Mariano Llinás, Laura Citarella, Alejo Moguillansky y Agustín Mendilaharsu, ha hecho estallar simultáneamente dos de las características rectoras del cine argentino del nuevo milenio: con una producción ajena a los subsidios del Estado, ha apostado por un cine del relato y de la acción, a distancia del cine de sensaciones, climas y percepciones que había caracterizado (y aún caracteriza) buena parte del cine independiente actual. Si la renovación formal impulsada desde mediados de los noventa involucra cambios ineludibles en el estatuto de lo político, las películas de Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre y Matías Piñeiro, que este artículo se propone analizar, figuran una posición anti-política mediante estrategias de enunciación como juegos, engaños, énfasis, hermetismos y desafectos.

Palabras clave: Cine argentino contemporáneo independiente, Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre, Matías Piñeiro

Abstract: The artistic experience centered around El Pampero, the producer created and directed by Mariano Llinás, Laura Citarella, Alejo Moguillansky and Agustín Mendilaharsu, has simultaneously exploded two of the guiding characteristics of Argentine cinema since the new millennium: without subsidies of the State, has opted for a film of the story and of the action, at a distance from the cinema of sensations, climates and perceptions that had characterized (and still characterizes) a main part of the current independent cinema. If the formal renewal promoted since the mid-nineties involves unavoidable changes in the statute of the political, the films of Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre and Matías Piñeiro, which this article intends to analyze, contain an anti-political position through enunciation strategies such as games, deceptions, emphasis, hermetisms and disaffection.

Key words: Contemporary independent Argentine cinema, Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre, Matías Piñeiro

Julia Kratje es Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina) con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA), de la Maestría en Estudios de Género (UCES) y de la Maestría en poder y sociedad desde la problemática del género (UNR). juliakratje@gmail.com

Mariano Dagatti es Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina) de la Universidad Nacional de Quilmes. Doctor en Lingüística y Magister en Análisis del Discurso de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña habitualmente como profesor regular de Semiótica de los Medios. Ha publicado recientemente *El Partido de la Patria. Los discursos presidenciales de Néstor Kirchner y De violencia, juicios y risas. Temas clásicos y contemporáneos de la Retórica*. mjdagat@yahoo.com.ar

Este artículo fue referenciado por la Univ. de Lille el 22/05/17 y por la UAB el 16/05/17

1. PRESENTACIÓN

Una interrogación insistente recorre este ensayo: ¿cómo hacer ficción en el presente? Esta cuestión encierra una segunda: ¿cómo trabajar la ficción en relación con una tradición cinematográfica? La pregunta por lo contemporáneo es por fuerza una pregunta por la relación con la historia. Y una tercera: ¿cómo producir cine? La experiencia de *El Pampero* ha hecho estallar una de las constantes del cine argentino de la poscrisis: ajeno a los subsidios del Estado, ha apostado por un cine de la palabra y de la acción, a distancia del cine de sensaciones, climas y percepciones que caracteriza buena parte del cine independiente actual.

En este sentido, la ubicación de los films de Mariano Llinás, de Alejo Muguillansky, de Santiago Mitre y de Matías Piñeiro bajo el ala del Nuevo Cine Argentino indica un punto de vista posible y problemático al mismo tiempo. Las características de sus películas ponen de manifiesto una apuesta transformadora, tanto frente al viejo cine solemne, el de los ochenta, como frente a las nuevas miradas de las películas que hicieron del naturalismo su principal modelo de expresión. Su vocación independiente no sólo se diferencia del cine costumbrista más comercialmente influenciado por la estética televisiva, sino de otras formas narrativas del cine contemporáneo hecho por realizadores que apuestan al realismo para aproximarse a las relaciones entre el cine y la política. En el contraste con estas dos grandes vías se recorta, entonces, la pregunta por las obras de estos cuatro cineastas, entre la fuerza rupturista y el *establishment* de lo alternativo.

Si la renovación formal impulsada por el Nuevo Cine Argentino desde mediados de los noventa involucra cambios ineludibles en el estatuto de lo político¹, podríamos decir que las películas (aún aquellas más explícitamente políticas) de los directores que aquí nos ocupan hacen de su programa un gesto decididamente *antipolítico* al incorporar el juego o la frivolidad como estrategias primordiales de enunciación. De la palabra desatada a los artilugios retóricos, del contacto internacional a la etnografía paradójica, del realismo enfático al nihilismo, de la comunidad gregaria al cuadro de costumbres, el cine de Llinás, de Muguillansky, de Mitre y de Piñeiro, con perspectivas evidentemente muy distintas entre sí, permite ensayar una reflexión sobre las figuraciones esquivas de lo político.

2. HIPERNARRACIÓN Y RETICENCIA EN EL CINE DE MARIANO LLINÁS

Multifacético y mesiánico: el lugar de Llinás en la historia del cine argentino estará inevitablemente ligado a *Historias extraordinarias*, con su victoriosa *première* en el BAFICI de 2008. El film, frondoso, maratónico, artesanal, sintonizó con un deseo de ficción cuyos signos habían comenzado a volverse manifiestos en la avalancha de series que atraviesan el campo de los consumos audiovisuales.

El título del film es tan pretencioso como franco: con sus cuatro horas divididas en tres partes separadas por dos intervalos regulares, con su flujo de narraciones que parecerían no tener principio ni fin, con su afán por contar peripecias y aventuras, fue *extraordinario* en el sentido más literal del término: fuera del paisaje habitual del cine contemporáneo, tanto en sus facetas minimalistas como costumbristas. Su predisposición desmesurada al

relato de lo existente muestra la condición inherentemente narrativa de todo documento, de todo plano, de todo gesto, de toda palabra.

La obra de Llinás es una enorme, exagerada, caudalosa, compulsiva máquina de hacer proliferar ficciones, que encuentra sus referencias directas en las decimonónicas novelas de aventuras y en las más actuales de la dramaturgia de Rafael Spregelburd o del dispositivo teatral de Mariano Pensotti. El volumen de la palabra, sus ínfulas épicas, la proliferación de los relatos, el sentido de lo que adviene, incansable, insaciablemente, es quizás la más evidente de sus herencias.

La relación que Llinás proyecta con el espectador está centrada en la cadencia de la palabra que relata, al punto que la imagen pareciera luchar por anclarla, o mejor aún, como si la palabra estuviera para multiplicar exponencialmente la riqueza inefable de la imagen. Llinás es un cineasta, pues, de la palabra, que explora las exuberancias del lenguaje verbal como una forma de generosidad grandilocuente, como un gasto improductivo que contrasta de plano con la economía de su financiación.

Sus películas recuperan “la intencionalidad típica de la Obra como monumento personal, como objeto loco de investimento total, cosmos personal”, según escribía Roland Barthes en *La preparación de la novela* para figurar el “sentimiento de que la escritura está ligada a un trabajo, a una iniciación” (2005: 353-355). Este gesto dispendioso se vuelve evidente en la duración, o mejor dicho, en la sugerencia de lo durable: en el paradójico trabajo sobre la inminencia interminable del fin del relato, como un Zenón que hace su cine extrayendo narraciones de un caudal incesante de historias, sucesos, dilataciones y desvíos. Esta apuesta exige del espectador una predisposición a la duración de la obra, que conecta el afán cinematográfico de Llinás con cierta tradición *desafiante* de las vanguardias: vivir, experimentar, *soportar* la extensión es un modo de comunión artística. La relación inversamente proporcional entre gasto económico y fertilidad técnica agrega a los resultados una veta épica que el cineasta pretende llevar hasta sus últimas consecuencias.

Ahora bien, Llinás pone en escena menos la proeza técnica o la exigencia física o la cualidad estética de la duración (propias de un gesto de vanguardia) que la sensación de que cualquier duración es apenas la muestra de una *narración interminable* con la que el director tiene, como un médium, una relación privilegiada. Hablamos de la prodigalidad de Llinás, pero quizás el gesto que define hasta el día de hoy sus películas (no su trabajo como productor, así como tampoco sus guiones en coautoría: desde *Secuestro y muerte* de Rafael Filippelli hasta los films de Mitre, por poner ejemplos) es la *reticencia*. Porque la contracara de su conexión con la Narración es la tendencia a una obra que hace de los tiempos *entre* films parte del acontecimiento mismo de la temporalidad de sus films. El aura del cine de Llinás no descansa sólo en la épica generosa de su narrativa conjetural, ni en la duración de sus obras, sino también en el tiempo que pasa entre una de ellas y la siguiente. El aura de acontecimiento que rodea su trayectoria es el resultado, entonces, de la confluencia de diferentes temporalidades extraordinarias. Su constante apuesta *artesanal*, que Sandra Contreras ha indicado tempranamente (2013), pervive en la tensión entre la prodigalidad y la reticencia: en el intervalo de la inminencia.

¿Cuál es el horizonte político de esta ficción caudalosa, desbocada, cuya concepción implícita del cine es la de ser, fundamentalmente, un arte lúdico? La capacidad de resumir largas porciones de tiempo en un par de apuntes, o en un par de hechos, la capacidad de ensayar biografías de personas en espacio de pocos minutos, la de desarrollar tramas complejas y ofrecerles intrincadas explicaciones: esta ostentación de la creatividad y de la facilidad para la narración puede ser un arma de doble filo: de un lado, el goce, el placer narrativo; del otro, el riesgo de tornarse un gesto vacío.

Es sobre todo en el plano de la enunciación (en el plano del comentario sobre el relato) donde el peso específico de la palabra cobra toda su fuerza: vieja lección aprendida de las pastosas declamaciones del cine de los ochenta y de su liberación sostenida en una parte del de los noventa, la palabra en Llinás no reproduce apenas la imagen, ni le agrega el énfasis de la evidencia, sino que trabaja con, contra, sobre y más allá de la imagen. La peculiaridad del procedimiento es que las voces de los narradores no están allí para explicar lo que sucede en la imagen, sino para tensionar la frecuente tentación a la tautología: se adelantan al relato, lo ponen en duda, lo contradicen, lo preñan de sentido o directamente se lo quitan.

Asimismo, el humor, a menudo plañido por las fibras de la ironía, cuando no del sarcasmo, opera como la actitud rectora ante el enunciado. Las películas de Llinás trabajan el registro de la ficción a partir de un marcado giro hacia la comedia, sea para parodiar los discursos informativos del documental más convencional (como sucede con *Balnearios*, suerte de *mockumentary* estrenado en 2002), sea para poner en primer plano el dispositivo ficcional de la obra, como se vuelve ostensible en *Historias extraordinarias* (2008) y *La flor* (en tren de filmación desde hace casi una década, cuya primera parte fue estrenada en 2016). El humor es en el cine de Llinás la clave para entender la atmósfera construida por sus películas. El uso de la ironía, la parodia, la burla, la broma, implican una identificación no con los personajes sino con la posición del enunciadador privilegiada por la perspectiva de un narrador omnisciente y omnipotente.

El ejercicio de la palabra manifiesta también una voluntad de control sobre los materiales fílmicos, una voluntad de poder sobre el sentido: para anclarlo, para negarlo, para difuminarlo, para extraerlo, para sortearlo. Este procedimiento remite a una materia subterránea del cine de Llinás, que no falta tampoco en Moguillansky o en Piñeiro: la mostración de una conciencia meta-narrativa y meta-enunciativa ubicua, que obtura a menudo la posibilidad de provocar una emoción que no sea la del placer intelectual más o menos erudito (a menos que esté autorizada por el género cinematográfico, como la historia de amor de Lola o el terror de clase B en *La flor*).

El celebrado peso de su pluma en la escritura de guiones, desde *El estudiante* (2011) de Mitre hasta *El cielo del centauro* (2014) de Hugo Santiago, es una prueba de que su poética de la desmesura es narrativa, *scriptiva*, no visual. Diez años después de *Historias extraordinarias*, los tiempos han cambiado: la apoteosis de la narración –y la apología del guión– es hoy moneda corriente en cualquiera de las series que pueblan las pantallas de los espectadores contemporáneos. La desmesura narrativa ya no es condición suficiente ni necesaria de lo *extraordinario*. Esta mutación del ecosistema audiovisual coloca cualquier proyecto narrativo

de largo aliento ante el desafío de una poética *descubierta*, cuyo valor diferencial de consumo se asiente en una *anormalidad* al margen de la duración, al margen del tiempo del narrar.

3. EL ORO Y EL CINE: COMUNIDAD Y DINERO EN EL CINE DE MOGUILLANSKY

“Pese a la extrema farsa de todo, pese a que todo es un juego evidente, ellas lo juegan con seriedad y convicción, como si fuera real, como si fueran reinas del Antiguo Egipto”, enuncia uno de los intertítulos de *La más bella niña* (2004) de Llinás, documental sobre el concurso de la Reina Nacional de la Manzana hecho por encargo para el programa televisivo *Fotograma de una Fiesta*. Jugar con seriedad y convicción es un sintagma que también condensa la postura del cine de Moguillansky.

Su mirada etnográfica se posa sobre una comunidad artística. En efecto, El Pampeo ha organizado en el ámbito del cine argentino una suerte de comunidad cinematográfica en torno a diferentes satélites, en la que confluyen las cuatro firmas que aquí nos ocupan (Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre y Matías Piñeiro), junto a Laura Citarella, Agustín Mendilaharsu, Luciana Acuña, Gabriel Chwojnik, Romina Paula, Walter Jakob, Mariano Donoso, Edgardo Castro, Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Juan Schnitman, Iván Granovsky, el grupo de danza Krapp, el grupo teatral Piel de Lava.

En los films de Moguillansky, la práctica comunitaria es en cierto modo paradójica puesto que se trata de una etnografía en primera persona sobre su colectivo de pertenencia. Desde *Castro* (2009), su ópera prima, despliega una suerte de exorcismo de su propia relación con los lugares comunes del Nuevo Cine Argentino: temáticamente, la posición ambigua del arte (y de su propio arte) respecto de la antinomia trabajo/juego; enunciativamente, la metalepsis como recurso y método que apuesta a desdibujar los límites entre realidad y ficción. Moguillansky opera, en efecto, en ese *“in-between”*: el de la realidad del arte y del lugar del arte (y *a fortiori* del artista).

¿Cuánto cuesta hacer arte?, ¿cómo vivir del arte?, ¿cómo conseguir retribución por el arte?: la importancia del dinero es decisiva para indagar la precariedad como condición subjetiva de esta comunidad. Este es un tema que Moguillansky transita en cada uno de sus films. En *Castro* (2009), la sobrevivencia, el trabajo como karma (clasificados, entrevistas laborales), el consumo de sobras, billetes, monedas, regateos, una urgencia inexplicada, autos viejos, la basura entre manos, los conventillos, una geografía baldía, el paisaje de industrias desoladas ofrecen una mirada neorrealista distópica y absurda sobre la Argentina de la poscrisis. Y al mismo tiempo, el lustre de un registro lúdico, en el que la historia del cine se vuelve tamiz de la referencia: una particular adaptación *slapstick* de Beckett, el esbozo de un policial negro, una muy genérica persecución y una no menos genérica secuencia de espías, la atmósfera ominosamente familiar de un paisaje industrial que parece abandonado, el flujo de personajes parcamente coreográficos con paraguas de Cherburgo.

Las películas de Moguillansky son invariablemente de segundo grado, regidas por la metatextualidad, la exposición de las condiciones de producción, la improvisación y la

invención en el set. Con un impulso metaléptico y etnográfico atravesado por los enredos de una comedia ligera, *El escarabajo de oro* (2014), co-dirigida con la realizadora danesa Fia-Stina Sandlund, es la filmación de una filmación. Moguillansky (“un pobre diablo que como acaba de tener una nena anda necesitando plata de donde sea”, según informa la voz en off) recibió un encargo de la televisión sueca para filmar, junto con Sandlund, una película sobre Victoria Benedictsson, escritora sueca de fines del siglo diecinueve, predecesora del feminismo. Al mismo tiempo, Spregelburd aporta un dato que acaba de “robar”: hay un tesoro del siglo dieciocho en plena selva misionera, y un mapa que lleva hasta él. A partir de esta deriva, el rodaje previsto por la co-producción se convierte en una fachada para iniciar la búsqueda del tesoro improbable, en la que sin embargo todos creen o juegan a suspender la sospecha. Como indica David Oubiña, “lo que sucede detrás de cámara es lo que sucede delante de cámara, no como situación ficcional sino como ficcionalización de la situación real. (...) En el cine de aventuras, lo usual es que se invente un tesoro que justifique la película; pero aquí, en cambio, se inventa una película para ir en busca del tesoro” (en prensa).

Colonialismo y patriarcado se intercalan en la historia con observaciones ocasionales sobre la política nacional y con algunas citas cinéfilas. Tanto la puesta en escena como el montaje apelan a una dinámica fundada en el trabajo con el ritmo en el plano y entre planos: su lenguaje está marcado por relaciones de contigüidad, por la coexistencia de los cuerpos, por el ritmo del plano anterior que se arrastra al plano siguiente. Antes que escritor o artista de la palabra, Moguillansky es un cineasta de la filmación por montaje. En su cine nunca hay porqués, sino *después*: relevos, reacciones, respuestas. La sintaxis de su filmografía está estructurada por las consecuencias de un plano en el siguiente, que resultan inesperadas desde el punto de vista del guión: la motivación de la sintaxis es *plenamente* arbitraria. El film se arma en la post-producción (no en las etapas previas al rodaje, como en Llinás) a la manera de un ensamblaje de fichas dispersas: por eso también el registro documental se mezcla y confunde con el de la ficción.

A partir de *El loro y el cisne* (2013), Moguillansky parece haber iniciado un camino hacia el *meta-cine*, hacia una suerte de metalepsis generalizadas, en el sentido que le da Gérard Genette: una “perpetua y recíproca transfusión que se produce entre diégesis real y diégesis ficcional” (2004: 154). De una ficción a otra, entre ficciones, entre textos, condenado a la materia lineal del significante, el plano de Moguillansky es, notoriamente, el paradigma, el sistema, la historia de las artes, la memoria de la cultura. *El loro y el cisne* es una ficción sobre la producción de un documental acerca de danzas nativas argentinas (*Southern Dances*); *El escarabajo de oro* parece un falso documental sobre la realización de un film acerca de una escritora sueca que vira en documental sobre Leandro N. Alem y encierra, como cajas chinas, otras ficcionalizaciones; de modo similar, *La vendedora de fósforos* (2017) es una ficción sobre la producción de la ópera homónima en el teatro Colón. Moguillansky desborda los registros de la ficción y de lo real, y trabaja con la potencia del *descauce* mismo. La imagen más elocuente pertenece a la física: *sustancia*. La realidad y la ficción conforman una sustancia homogénea, en el sentido de que no se rechazan, sino que se confunden, se superponen, como si la corriente de su cine desbordara hacia la orilla de la ficción y hacia la orilla de lo real, inundándolo todo y volviéndolo, fatalmente, indistinto.

No parece aventurado decir que la ambigüedad del registro es, a grandes rasgos, doble, porque el objeto de los relatos, su familia artística y sus avatares en relación con la distribución de bienes culturales, transmutados en ficciones oportunas, aparecen como sujetos que habitan *en realidad* una suerte de mundo atravesado por el poder dramático de la creación ficcional, como si se tratara del registro documental de un mundo de ficción que sucumbe *in fine* a los esquemas perceptivos del objeto. Esta inversión (o mejor dicho, esta confusión *clara y distinta*) de la ficción bajo el documental, del documental bajo la ficción, es el ecosistema del cine de Moguillansky.

Llevados al extremo, el engaño, la mentira, la *faintise* fecundan el mundo del relato y el mundo de la narración. *El escarabajo de oro* es el ejemplo más notable: los artistas locales engañan a su colega danesa (de hecho, cambien el objeto del documental con fines egoístas), las artistas locales engañan a los varones (y los dejan en ridículo buscando un tesoro entre la cosecha de yerba), las suecas (la co-realizadora y su colona “compatriota”) engañan a todos, y el director, mientras tanto, filma la sucesión de engaños, que será la materia prima de su obra. Son las tretas de los artistas en una industria cultural globalizada, dominada por lógicas de internacionalización, que el cine de Moguillansky pone en escena con menos crítica que cinismo: el tramposo filma su trampa como ostensible trampa de tramposo al uso y gusto de los engañados.

La condición de posibilidad de esta metalepsis generalizada (juegos onomásticos, puestas en abismo, narraciones delegadas, deslizamientos entre registros, aflojamiento de las relaciones causales, remisiones intertextuales) es la creación ficcional (la filmación misma) como una suerte de etnografía comunitaria, la de su comunidad artística (aspecto que, como señalamos más adelante, también comparte el cine de Piñeiro). La prescindencia de la política, o quizá la liminaridad de la política, pone sobre tablas el conflicto entre el arte como política y la política como arte. Contra una mirada intuitiva, que ubicaría a Llinás y a Mitre en la línea “política” del grupo Pampero, Moguillansky demuestra un interés mayor por pensar la política en un sentido artístico y, de manera apenas disimulada, la relación entre las lógicas del mercado del arte y de lo político.

Vale la pena insistir con una cuestión: no hay film de Moguillansky en el que el dinero no tenga un papel central; un papel que siempre decepciona: porque falta, porque nunca se lo encuentra, porque apenas aparece desaparece. Dinero, crédito, fugacidad: se trata de tres ángulos de la condición precaria que es, no hace falta decirlo, la del artista en coordenadas geográficas desplazadas de los países centrales. Una palabra es la cifra de ingreso a este universo subjetivo de la periferia, que aparece repetidamente en diferentes situaciones. Esta palabra es *crédito*. Menos que un asunto de dinero, vivir la precariedad es no tener crédito: ni en un sentido literal (no tener crédito en el celular) ni en un sentido mucho más profundo: ni crédito como artistas. El dinero sería en este entorno el signo del crédito, que, como sabemos, implica una temporalidad: ganar dinero, ganar crédito, es ganar tiempo, y ganar tiempo es el eufemismo de vivir bajo la condición de lo precario.

Por estas razones, el cine de Moguillansky despliega una verdadera etnografía: la de su tribu de artistas, la de su comunidad. Esta aproximación trabaja en el “entre-registro”

del documental y la ficción, y en el intersticio entre lo local (la subsistencia, la precariedad) y lo global (el cosmopolismo, la fantasía de lo transnacional). Tal vez, la principal dificultad para pensar lo político consista en salir al encuentro del Otro, puesto que Moguillansky se inviste, paradójicamente, como etnógrafo de su propio ambiente.

4. LA POLÍTICA DECLAMADA O EL REALISMO ENFÁTICO EN EL CINE DE MITRE

El cine de Mitre tiene un tema: la Política con rimbombante mayúscula. Tres films son suficientes para señalar esta obviedad. ¿Qué es la política, quiénes hacen política, para qué la hacen? Su registro es el de un realismo enfático. Se engarza en una trama *concentrada* (el guión tiene un peso decisivo) cuyo afán por la narración se impone a su afán por la política. Resultado: la concentración narrativa exige la individuación de la política.

La escena final de *El estudiante* expone con claridad esta fórmula aglutinada en un lugar, un despacho, dos personas, un diálogo escanciado por el mate, una palabra final: “No”. Hay un grado de concentración, de intensidad y determinación analítica en el modo de ver y de filmar que se corresponden con los del protagonista. La mirada de Roque (“el estudiante que no estudia”, como sintetizó Domin Choi) y, en ocasiones, su modo de acechar al adversario, delatan al cazador.

La estrategia narrativa de Mitre es recursiva. En su momento, respecto a *El estudiante*, Mario Cámara habló de “repliegue” (2013: 95): la inclinación del cine de Mitre por concentrar el relato en un personaje, un caso o un acontecimiento, cuya consecuencia es un encuadre de la política en el que los individuos preponderan sobre las multitudes, apenas columbradas como una bengala en la noche o como una opinión pública mediatizada. Mitre hace un cine político que prescinde de todo atisbo de experiencia colectiva. Este “repliegue” se puede constatar a partir de los planos iniciales de *El estudiante*, cuando Roque llega a la ciudad escuchando música con auriculares, hasta los motivos insondables de los personajes protagónicos de *La patota* (2015) o de *La cordillera* (2017).

El cine de Mitre se separa progresivamente de la sociedad. Esta separación es buscada, trabajada, producida por estrategias de repliegue/concentración. Sus films tienen una definición muy precisa de su locación: la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires en *El estudiante*, la Triple Frontera entre Argentina, Brasil y Paraguay en *La patota*, el hotel de los Andes en *La cordillera*. Sus films tienen una definición muy precisa del protagonista: Roque Espinosa, Paulina, Rafael Blanco. Sus films tienen un momento culminante: el de la decisión. Como señalaba Ana Amado, *El estudiante* es “un film que habla de la política estudiantil como muestrario o modelo de la otra, construida con bloques de acciones sucesivas que los protagonistas juegan entre la cama y la facultad. La política como experiencia individual de afectos extremos” (2014: s/n). Así, de la política estudiantil a la política de las grandes ligas, Mitre la trabaja como una experiencia individual (o individualista). La historia política argentina aparece, primero, de un modo cifrado, hasta volverse, en las sucesivas producciones, eje del relato.

Esta concentración narrativa conduce a una ampliación del fuera de campo como forma que talla el encuadre: el problema reside, entonces, en filmar la política sin filmar lo político. O bien, la política queda reducida a una dinámica de tácticas y estrategias. Con la progresiva ampliación de las ambiciones temáticas de Mitre, se percibe un aumento del problema que es formal y, por lo tanto, ideológico: ¿cómo filmar al Otro?, o dicho de forma ajustada a sus apuestas: ¿cómo filmar la política sin filmar a los sin-par-te? Mitre no deja dudas en cuanto a su conciencia sobre el asunto: la secuencia inicial de *La cordillera* juega con las dificultades del hombre común, del trabajador, del representado, para entrar en la trastienda del poder. Tampoco deja dudas su tratamiento de los personajes masculinos, firmes, engrandecidos, respecto a las mujeres que, pese a las notables interpretaciones de las actrices, aparecen como decorados de la trama o como sujetos de fácil manipulación.

Poner en escena el detrás de escena de la política: la rosca, la organización, las convicciones, las conveniencias. Paradójicamente, este ejercicio de publicidad tiene por contrapeso la construcción de lo insondable: como si el avance sobre lo que está fuera de escena se topara finalmente con un fondo inaccesible, a menudo encarnado en la conciencia del personaje protagónico de sus películas. La ostentación de la decisión es también la confesión de una inaccesibilidad a sus causas: los motivos del “no” final de Roque, o de la no denuncia y la decisión de no abortar de Paulina son tan equívocos como los motivos del voto positivo de Blanco. El ejemplo más acabado de esta tensión que recorre el cine de Mitre es la hipnosis de la hija del presidente: la primera hipnosis nos revela un mal latente que la segunda hipnosis no realizada no hace más que volver indecidible.

La hipnosis es asimismo un caso de puesta en abismo, de comentario, sobre el propio recurso de Mitre. Ya sea en *El estudiante*, ya sea en *La patota* o en *La cordillera*, el cine tiene un papel testimonial: es testigo y ofrece testimonio. En este sentido, practica un realismo enfático: realismo porque pretende representar una realidad que, cargada de estereotipos y clichés, intuimos despojada de idealizaciones; enfático porque dota de imágenes un imaginario profano de la política, absolutamente despojado de idealismo y de épica. Roger Koza señaló este punto sobre *La cordillera* como “un test de Rorschach” (2017: s/n). El film se ofrece como un espacio de proyección en el que cada espectador confirma sus fantasías en imágenes que le hacen reconocer lo que nunca conoció (aquí reside la operación mítica, si recordamos las *Mitologías* de Barthes).

Mitre participa de una aporía: pretende trabajar la política desde el lugar más nihilista posible: el de la desconfianza, el de la *sospecha infinita*, menos desde una distancia crítica que desde una condena moral que tiñe cada movimiento. No hay debate político posible después de ver sus películas, sino en el mejor de los casos una toma de conciencia del lugar escéptico que podemos adoptar frente al mundo de la política de facto. El cine de Mitre construye, pues, un realismo *declamado*: nos ofrece imágenes de la política que confirman un arco amplio de presunciones. Se trata de una operación que puede resultar narrativamente elogiada pero que termina siendo ideológicamente reprochable: sus ficciones coquetean con la realidad y participan al espectador de ese flirteo a través de una hendija. La tensión es temática y no formal: el registro de Mitre es invariablemente realista

y, en este sentido, la antinomia entre realismo o idealismo está resuelta de antemano: se apuesta a *confirmar* con sus imágenes el imaginario del público.

Un régimen de la mirada (mirar, ser mirado, seducir, admirar, observar) opera como contrapunto de la palabra, cuya proliferación es inversamente proporcional a su peso. En largos pasajes de *El estudiante*, la palabra es una atmósfera, un entorno, el sonido de una jungla universitaria, donde la mirada en cambio gobierna la relación entre depredadores y presas. No ocurre algo demasiado diferente en *La patota*, en la que el contacto que la mirada y las palabras sugieren vuelve evidente la distancia infranqueable entre el universo de Paulina y “los salvajes”; mientras que en *La cordillera* este duelo parece resolverse entre la puesta en escena de un universo de la palabra (formal, protocolar, anecdótico) y el contrato entre el espectador del film y la hija del presidente, cuyas imágenes de la hipnosis nos ofrecen una vía de acceso privilegiada al pasado siniestro del padre.

5. LA SEDUCCIÓN DE LO GREGARIO: EL CINE DE MATÍAS PIÑEIRO

Film tras film, Piñeiro avanza en procesos simultáneos de gregariedad y desterritorialización. Por un lado, ofrece un modelo de comunidad gregaria, integrada por personajes que parecen convivir sin jerarquías, a menudo de manera lúdica, entre los que el deseo y la ficción fluyen como única moneda de cambio. Este modelo no es sólo narrativo, sino que es también productivo: desde *El hombre robado* (2007), trabaja con un mismo grupo de personas. Por otro lado, esa comunidad extiende su alcance geográfico —de una casa bonaerense abandonada en *Todos mienten* (2009) a la conexión Buenos Aires-Nueva York en *Hermia & Helena* (2016)— a medida que parece desanclarse de todo fondo social concreto. La sociedad en la que esa comunidad circula es el gran fuera de campo de su cine; espíritu gregario y elisión de lo social es la tensión que lo constituye.

Esta cualidad gregaria del cine de Piñeiro hace juego por momentos con la de Moguillansky, pero sería un error confundirlos. Las ficciones de Piñeiro, como las de Llinás, son herméticas, es decir autónomas: si refieren a una ciudad o a la historia, sucede siempre de una manera tangencial, a través de un acervo de textos y reenvíos. No hay, como en Moguillansky, un desborde ficcional hacia la realidad, ni la realidad le imprime a la ficción signos de anclaje (ninguna metalepsis excede la danza de las ficciones): el desborde es invariablemente intertextual y los desbordes de la ficción suceden en otro nivel de la ficción: como cuando un diálogo de amor en Shakespeare se encarna ambiguamente en un diálogo de amor en los personajes de *Viola* (2012). Incluso, en *El hombre robado* o en *La princesa de Francia* (2014), los museos, los monumentos y otros espacios identificables de Buenos Aires (el Jardín Botánico, sin ir más lejos), parecen ostentar menos una inscripción histórica o una coyuntura que un repertorio de referencias y de filiaciones con las que los films se identifican o se distancian.

Este rasgo típicamente posmoderno del cine de Piñeiro (si tenemos en cuenta la conocida descripción de Fredric Jameson) dota al conjunto de su obra de una pátina de insipidez que sólo es superada (o resuelta) por el virtuosismo del cineasta. El gesto de desanclarse de la sociedad redundante en la dilución del conflicto que, si alcanzara a asomar en

algún rincón de la ficción, es a modo de performance actoral o de pianísimo afecto (como el acercamiento entre “las disputas sentimentales de jóvenes de principios del siglo XXI” y “las expresiones de los conflictos nacionales del siglo XIX”, según apunta Piñeiro en sus aproximaciones del cine a Sarmiento). Sus películas funcionan como artilugios autosostenibles que procesan el conflicto y eliden la tensión: no hay deseo, en el sentido fuerte de la palabra, sino apenas muecas de erotismo o gajos de voluntad que no tienen otro fin que el de hacer funcionar los engranajes del sintagma.

La sociedad “realmente existente” desaparece como fuerza viva de la imagen. Sin embargo, sería necio negar que una forma de lo real aparece con impulso y aliento: la realidad tal como es imaginada por esa comunidad armoniosa de artistas y actores de la que Piñeiro es a su modo parte. La evasión puede ser leída como un gesto de libertad. Así pues, podemos intuir una suerte de nuevo costumbrismo, un costumbrismo *artístico*, ya no por ser producto del arte, sino por retratar las costumbres o los *mores* de una comunidad artística, la porteña, en el mundo *glocalizado*. La ciudad de *Viola* es una apacible pradera urbana por la que la protagonista se desplaza en bicicleta; *Rosalinda* (2011) transcurre en una casa quinta del Tigre donde jóvenes indolentes ejecutan, aparentemente sin saberlo, una comedia de Shakespeare, las estancias internacionales de las traductoras de *Hermia & Helena*, sus relaciones con otros artistas o académicos, se integran en una serie de prácticas y de rituales que denotan una descripción de vidas ligadas a las artes y el espectáculo teatral.

El virtuosismo de Piñeiro contrarresta a menudo los efectos costumbristas de sus retratos, porque parece dotado de una *escritura* cinematográfica. Como Moguillansky, pero en un sentido menos espacial que temporal, menos sistémico que sintáctico, tiene al ritmo en la médula de su estrategia de filmación. Los espacios, las conversaciones, los movimientos (de la cámara, de los personajes); todo sucede a una velocidad precisa, articulada, engranada, como si se tratara de un juego mecánico al que, no obstante, la delicadeza del registro y la ductilidad de la palabra le desgasta las puntas. El ritmo se impone al argumento, y la cifra de esa convergencia es el registro a mitad de camino entre el realismo y el artificio. Ahora bien, la figuración obsesiva del ritmo deja entrever que este le es impreso a los personajes por una máquina lúdica creada por el cineasta. Esta impresión colabora la forma desapasionada de las historias, porque no hay roces, ni fricciones, ni contrapuntos que no sean suministrados por el pulso instituyente de un narrador neutral.

Los procedimientos formales del ritmo encuentran en la circulación permanente un tópico del cine de Piñeiro. Circula el deseo (más actuado que sentido), circulan los personajes, circulan las relaciones, circulan los besos, circulan los objetos, circulan los idiomas, circulan los registros, circulan los textos. Curiosamente, no circula el dinero, que cuando aparece (como en *El hombre robado*) apenas tiene entidad narrativa. En este sentido, Piñeiro y Moguillansky, cineastas del ritmo, cineastas de la intertextualidad, no pueden ser más diferentes: Moguillansky, como dijimos, construye autorretratos comunitarios de la precariedad, entendida ésta como condición subjetiva del artista en un mundo tan *glocal* como el de Piñeiro (dejando de lado su cine, del que ya hablamos, *Por el dinero* es el título de una celebrada obra teatral de la dupla Moguillansky/Acuña). En cambio, esta ausencia del dinero en el cine de Piñeiro parece un signo más de su desanclaje social.

La presencia de la obra de Shakespeare en la de Piñeiro ofrece un argumento más en esta dirección. La condición eminentemente popular de la dramaturgia del Bardo, no sólo por sus temáticas sino sobre todo por sus modos de ejecución (puesta en escena, interacción con el público asistente, relación arte/vida) contrasta con el costumbrismo comunitario del cineasta argentino. Sin embargo, a su relación con el dramaturgo debe Piñeiro el gran hallazgo de su cine; esto es, tomar las comedias de Shakespeare como ejemplos flagrantes de un modelo de circulación permanente. Piñeiro convierte los diálogos de Shakespeare en combustible para su motor narrativo. Pero no sólo eso; más importante aún: consigue articular materialmente los movimientos de la cámara con la sensualidad de la palabra.

El costumbrismo *artístico* elaborado por Piñeiro contiene un gesto anacrónico que se parece menos a un arte del contratiempo que a un cuadro de costumbres *retro*, tramado por materiales y géneros en desuso (tan caros a la sensibilidad de ciertos grupos *under* de elite). Shakespeare, literatura argentina del siglo diecinueve, cartas manuscritas, postales, archivos filmicos, antigüedades, discos, radioteatro: el cine de Piñeiro comulga en su presente con capas textuales de tiempos diferentes, superponiendo, acumulando, reescribiendo. Como ocurre con el cine de Moguillansky (o con las obras teatrales de Romina Paula o de la dupla Mendilaharsu-Jakob), Piñeiro tiene una relación profundamente intertextual con el mundo contemporáneo.

Esta intertextualidad posiblemente sea una, aunque no la mayor, de las razones del “ocaso de las emociones” (para retomar una expresión de Jameson) que recorre las obras de Piñeiro y de Moguillansky. Su cine no tiene clímax ni sobresaltos, y pese a que no dejan de pasar cosas hay una cadencia regular y una puesta en escena sin énfasis que disuelve todo rasgo de profundidad. La dificultad expresiva de la emoción (y de la expresión *tout court*), la indistinción entre esencia y apariencia, el artificio como difusión de la autenticidad y la inautenticidad, la falsa profundidad de la intertextualidad, que a menudo no es más que la remisión entre superficies textuales, son características fuertes del cine de estos autores. El costumbrismo *teatral* de Piñeiro las declina por una vía diferente a la de la etnografía metaléptica de Moguillansky, pero los dos ejecutan su arte en el fondo de operaciones de esta lógica. Retratan con trazos más o menos sutiles los motivos de una sociabilidad definida: la de un sector de la comunidad de artistas porteños en la Argentina del siglo veintiuno. El peso específico de la precarización como condición subjetiva de los artistas (y su inscripción en lógicas geopolíticas globales) en el cine de Moguillansky es quizás la mayor diferencia en el cuadro de costumbres que ambos retratan. Piñeiro construye más bien (y en este punto la dramaturgia de Shakespeare es fundamental) una suerte de comunidad cortesana, con sus códigos internos, sus etiquetas, sus claves y salvoconductos; “una secreta aristocracia”, como señala Quintín, a distancia de la vida cotidiana de los plebeyos.

6. PERIFERIAS, MICROCOSMOS, NOBLEZA, ARTIFICIOS

Desde diferentes coordenadas estéticas, políticas, económicas que derivan hacia los márgenes de los protocolos industriales y las formas más estandarizadas, este recorrido por el cine de Mariano Llinás, de Alejo Moguillansky, de Santiago Mitre y de Matías Piñeiro

pone de relieve una empresa colectiva que está atravesada por un impulso de narración ligado a una producción independiente, autónoma, comunitaria, que se presenta a sí misma sin concesiones.

Tal como hemos expuesto, la filmografía de estos cuatro realizadores se puede pensar a la luz de una especie de “fondo común” que parece haberse vuelto indestructible, que provee a todos sus miembros –actores, personajes, productores, técnicos, artistas y público– de un horizonte identificable, singular, que se transmite intacto a las obras siguientes. Se comprende, pues, que ninguno pueda salir de otro círculo que no sea este, como si fueran integrantes de una exclusividad peculiar dentro del cine argentino contemporáneo, donde comparten orgullosos las imaginaciones del conjunto. Una isla creativa o, en todo caso, un archipiélago cuyas partes reciben del conjunto su sentido, y cuyo marco parece indicar que se basta a sí mismo, impermeable o impenetrable por el mundo exterior. Sin duda, esta forma permite comprender en gran medida la atracción que las producciones de El Pampero ejercen en circuitos alternativos a las grandes cadenas, como festivales internacionales, salas de museos, cines selectos. La “nobleza” de este grupo está circundada por un encanto, que depende seguramente del placer estético que provoca la forma de su independencia, de su desmesura compartida, de la solidaridad y aun del hermetismo que existe entre sus miembros y que se manifiesta en una fuerza vital segura de sí misma. Sus proyectos fílmicos son una expansión de la subjetividad comunitaria que predomina decididamente sobre las condiciones históricas objetivas (aun cuando sean estas las que permiten el despliegue de sus emprendimientos).

En cierto sentido, las interrelaciones que se pueden establecer entre los cineastas y los films mencionados actualizan la forma paradójica de una aventura que consiste en salir del contexto de la vida mundana por una vía entrópica que permite asegurarse el éxito de sus proyectos o la elaboración superadora de sus fracasos: lo incalculable y lo aleatorio subordinados a un dispositivo que los contiene, recicla, ensambla en favor del artificio que termina imponiéndose sobre el conflicto político para hacerlo derivar hacia la palabra proliferante, el juego de la trama, la suspensión del debate o el retrato dinámico de las costumbres artísticas.

NOTAS

1. Esta es la hipótesis presentada por Gonzalo Aguilar: “dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación.” (2006: 23)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, G. (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

AMADO, A. (2014) “Imágenes de sensatez y sentimientos (el nuevo cine desde una lectura de gé-

nero)”, Ponencia leída en la apertura del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual: Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 13, 14 y 15 de marzo de 2014.

BARTHES, R. (2005) *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.

CÁMARA, M. (2013) “Fuera de campo, algunos apuntes sobre *El estudiante* de Santiago Mitre”, *Grumo*, Vol. 1.

CHOI, D. (2013) “El estudiante que no estudia”. Disponible en: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=94>

CONTRERAS, S. (2013) “Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (A propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)”, *Cuadernos de literatura*, Vol. XVII, n° 33.

GENETTE, G. (2004) *Metalepsis: de la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

JAMESON, F. (1992) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós.

KOZA, R. (2017) “Una respuesta en fuera de campo: ¿quién filmará el macrismo?”. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-respuesta-campo-quien-filmara-macrismo/>

OUBIÑA, D. (en prensa) “La perspectiva de los piratas. Geopolítica, intersticios y desvíos en *El escarabajo de oro* (Alejo Mogueillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014)”, versión suministrada por el autor.

PIÑEIRO, M. (2012) “Tres aproximaciones del cine a Sarmiento”, *Sarmiento*, directora del volumen: Adriana Amante, colección coordinada por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, pp. 675-682.

Quintín. “Role Models: The Films of Matías Piñeiro”. Disponible en: <http://cinema-scope.com/features/role-models-the-films-of-matias-pineiro/>