

ALAIN BADIOU  
JEAN-LOUIS COMOLLI  
RICARDO PARODI  
JEAN-PAUL FARGIER  
ARTURO E. SALA  
EDUARDO A. RUSSO  
SERGIO WOLF  
ANA AMADO  
JORGE LA FERLA  
DAVID OUBIÑA  
EMILIO BERNINI  
CRISTIAN PAULS  
ALEJANDRA FIGLIOLA  
GERARDO YOEL  
YOUSSEF ISHAGHPOUR  
VILÉM FLUSSER



# PENSAR EL CINE 2

CUERPO(S),  
TEMPORALIDAD  
Y NUEVAS  
TECNOLOGÍAS

GERARDO YOEL (COMP.)

BORDES MANANTIAL

BORDES MANANTIAL

BORDES MANANTIAL

Liang los espacios separan permanentemente: interiores de exteriores, interiores entre sí, o, aunque más no sea una cama, con gente arriba y gente abajo —como en el momento más terrible de la película—. Los tiempos, por su parte, tienden a una cierta sincronización: el encuentro posible en el cine de Tsai Ming Liang es en el orden de la sincronía, de las coincidencias, de gestos de personajes que deciden de una forma u otra ponerse en contacto *en el tiempo justo*. En *¿Qué hora es allá?* está en juego en el mismo título de la película. La diferencia horaria y lo que ocurre en paralelo entre París y Taipei es algo que regula toda la ficción, a partir de la compulsión patológica de Hsiao Kang por poner todos los relojes de Taipei en hora parisina, lo cual culmina en una escena realmente muy keatoniana. Pero toda esa sincronización se dirige a una *concordancia* (entre Taipei y París, además de que es una producción taiwanesa-francesa) también entre el cine contemporáneo y la experiencia del cine de la modernidad en la década de 1960. Las sincronías que busca Tsai Ming Liang también se orientan hacia allí y pueden ser, para quien acepte el desafío, de una relevancia mayúscula para el pensamiento sobre el cine del presente. Cierta vez el cineasta declaró que la máxima aspiración que poseen sus personajes consiste en contar con alguien que les pueda alcanzar un vaso de agua (situación bella y finalmente plasmada en *El agujero*). En el creciente desierto de imágenes estériles que dejan extender las pantallas contemporáneas, su cine parece ofrecernos, en última instancia, algo similar a ese indispensable vaso de agua.

## ASPECTOS DEL PROBLEMA DEL TIEMPO EN EL CINE ARGENTINO

*Sergio Wolf*

La primera idea que tuve para esta conferencia estaba ligada al mito, porque al pensar en la cuestión del tiempo en el cine argentino recordé una escena particularmente sentimental, de una película que a mí me gusta mucho, en la cual Florencio Parravicini pone la radio y le hace escuchar a un atónito y reblandecido Santiago Arrieta las primeras estrofas del tango “Tiempos viejos”, en *Los muchachos de antes no usaban gomina*, película de Manuel Romero, de 1935.

En realidad, se me ocurrió empezar por esa escena porque me daba la idea de que ahí, casi en el nacimiento mismo del cine sonoro argentino, y a través del atajo del tango, el cine argentino empezaba a tomar conciencia del paso del tiempo. Pensaba que si había un momento en el cual éste tomaba conciencia del paso del tiempo debía coincidir con el momento en que el tango adquiría conciencia del paso del tiempo. Pero dudé de que esa idea del tiempo como *nostalgia del pasado mítico* resolviera el devenir posterior del cine argentino, así que opté por desecharla, o, por lo menos, posponerla, para recuperarla más adelante.

Entonces, elegí un segundo camino. Se me ocurrió pensar en cómo el tiempo actúa sobre los filmes argentinos, en la clase de erosión que efectúa sobre ellos. Idea que nace de una impresión que me frecuenta con cierta insistencia y que consiste en pensar

EL TIEMPO  
O

encia estaba ligada  
empo en el cine ar-  
entimental, de una  
Florencio Parravi-  
nito y reblandecido  
ngo “Tiempos vie-  
jomina, película de

a escena porque me  
mismo del cine so-  
o, el cine argentino  
empo. Pensaba que  
conciencia del paso  
en que el tango ad-  
udé de que esa idea  
o resolviera el deve-  
é por desecharla, o,  
más adelante.  
te ocurrió pensar en  
tinios, en la clase de  
ce de una impresión  
e consiste en pensar

que el cine argentino envejece mal. Entonces me pregunté: “¿Por qué envejece mal? ¿Por qué el tiempo produce semejantes estragos en las películas argentinas?”. La respuesta no está evidentemente en cuestiones ligadas a los “materiales” del cine argentino. No tiene que ver con que hay lugares que ahora no son como eran antes, o con los vaivenes de los modos y las modas, ni en los cambios recurrentes de la moneda, que hace que no se deba mostrar dinero a riesgo de anclar demasiado un filme en un momento de su producción. (En este sentido, basta con hacer la siguiente prueba empírica: elegir una película argentina de décadas pasadas, más o menos de los años cuarenta a los años ochenta, exhibirla delante de un público de cualquier edad, sea de la misma generación de la película o no, y lo que va a ocurrir, lo he comprobado, es que en las escenas en que se habla de dinero, se lo muestra o se mencionan cifras con las que un personaje pretende hacer determinadas cosas, comprar algo, si habla de su salario o lo que fuera, inevitablemente va a haber breves sonrisas, o comentarios en voz baja, dando cuenta de esa suerte de cesura que el tiempo produce entre los filmes argentinos y sus espectadores.)

Creo que la respuesta está, como siempre, en las decisiones de representación. Son las decisiones de representación las que envejecen y las que hacen envejecer las películas argentinas, las que hacen que el tiempo las convierta en reservorios de signos para leer inscripciones de época. O, mejor dicho: reservorios o recipientes o meras cajas de resonancia de signos de ficciones de época. Entonces, me hago otra pregunta: ¿qué sería lo que causa que los filmes parezcan siempre rehenes de sus contextos epocales o de producción? Para mí, ahí está el centro, que reside en el vínculo del cine argentino con el realismo.

No es un problema excluyente del cine argentino el de la representación de lo real. Esta fue desde siempre una obsesión y una facultad del propio dispositivo cinematográfico. Como sabemos, toda película es una documentación del rodaje, toda película es el resultado de una apropiación particular de la realidad. Pero esa facultad –por llamarla de algún modo– del dispositivo cinematográfico supone también un posicionamiento frente a lo

real, una manera de construir la realidad, llamémosla doble, alterna, subjetiva, ilusoria, como se quiera. Una manera de construir una realidad y de hacerla convivir con lo que convenimos o acordamos en llamar “realidad”, palabra que siempre debería entrecomillarse, o, por lo menos, cuando se la emplea al hablar de cine.

La pregunta entonces sería por qué el cine argentino tiene un tan extenso y renovadamente fracasado litigio con la noción de realismo. La hipótesis primera sería la siguiente: que entre los años treinta y comienzos de los cincuenta, el privilegio de un cine de convención, como fue el cine de estudios, no se interrogaba sobre la noción de realismo ni sobre el tipo de clases sociales representadas ni sobre la cuestión del habla ni sobre el uso de decorados naturales. No se proponía como un cine sincrónico, aunque a la distancia se pueda ver, mirando al sesgo, intencionalmente, la emergencia de un imaginario de época. (Otro paréntesis: en ese sentido, quizá sea eso lo que produce el extraño efecto de que ciertos filmes de Manuel Romero o de Torres Ríos de la década del treinta parezcan, curiosamente, más actuales o más modernos que ciertos filmes de los años setenta u ochenta.) Es así, creo, no por tratarse de filmes inscriptos en un modelo de cine de convención como el de estudios, supuestamente más atemporal, sino porque se trataba de cines que no se proponían como lecturas críticas sincrónicas con su momento de producción. Siempre me acució este enigma y siempre me digo que la respuesta está en las decisiones de representación. Para dar un ejemplo: algo así es lo que ocurre para que el modo de hablar de Tito Lusiardo en un filme de Romero, o de Sebastián Chiola en uno de Fregonese, consigan un efecto de verosimilitud, pregnancia y empatía que no se produce –y pido disculpas por el abrupto– cuando vemos a Rodolfo Ranni en un filme de Desanzo o a Miguel Angel Solá en uno de Jusid.

Ese cine de convención, especialmente a partir de los años cuarenta, era un cine que –para decirlo con palabras de Mircea Eliade, y exceptuando las excepciones excepcionales– lograba la abolición del tiempo mediante la imitación de los arquetipos y la repetición de gestos paradigmáticos. En todo caso, era un cine

émosla doble, alterna, subjetiva, ilusoria, como se quiera. Una manera de construir una realidad y de hacerla convivir con lo que convenimos o acordamos en llamar “realidad”, palabra que siempre debería emplea al hablar

argentino tiene un con la noción de te: que entre los privilegio de un cine; no se interroga de clases sociales ni sobre el uso de n cine sincrónico, sesgo, intencionaloca. (Otro paréntesis: en ese sentido, produce el extraño o de Torres Ríos te, más actuales o etenta u ochenta.) s en un modelo de puestamente más e no se proponían mento de producir me digo que la iación. Para dar un modo de hablar de ebastián Chiola en similitud, pregnanculpas por el exa a filme de Desanzo

a partir de los años palabras de Mircea ionales– lograba la los arquetipos y la o caso, era un cine

que canjeaba la historicidad por el mito —como diría De Martino—, que construía un mito al mismo tiempo que se constituía en uno. Hay allí una idea de fundación, de origen, de acto inaugural. Precisamente, la “sacralidad” de ese cine de convención está en la idea, muy instalada por los historiadores y ensayistas que se dedicaron a pensar en el cine argentino, de que ésa fue “la época de oro” del cine argentino. Queda por discutir eso del “de oro”. En ese *illo tempore* no hay realismo porque hay convención, no hay historicidad porque hay mito.

Con la así llamada generación de la década del sesenta, el cine argentino se propone como un cine actual y ahí empieza a operarse una transformación, porque se comienza a trabajar sobre la noción de realismo. El realismo que introduce la cronología, el que se propone cierto tipo de temporalidad. No hay más mito porque no hay épica ni hay convención, no es sólo una cuestión de elección de materiales, no es sólo que se use el *vos* en lugar del *tú* ni que haya escenarios naturales en vez de decorados de estudio ni que se trate de historias de jóvenes. Es más que eso: se trata de la necesidad de contemporaneidad, de hacer un cine sincrónico. Tenemos ciertos ejemplos que prueban eso, como *Breve cielo*, de Kohon, *Dar la cara*, de Martínez Suárez, *Los de la mesa diez*, de Feldman, *Tiro de gracia*, de Becher, o, incluso, *Crónica de un niño solo*, de Favio.

Según este razonamiento se puede pensar que el cine argentino de los últimos treinta años ha trabajado siguiendo ciertos parámetros en relación con el problema de la temporalidad, a partir de estas dos posibilidades.

Por un lado, lo que podríamos definir como un primer abordaje en el cine de estos últimos treinta años, que sería lo que definiría como *el tiempo congelado*. Aquí, lo que tenemos es el cine producido (durante la dictadura militar) Un cine cuya coartada, a la vez política y coyuntural, a la vez narrativa y sociológica, era el congelamiento del tiempo. Esto es, apelando a obras de ese tiempo mítico del cine argentino, *remakes*, como *Así es la vida*, *Los chicos crecen* o *Y mañana serán hombres*. Diría que se buscaba reproducir o recuperar ese mundo en un sentido literal. En esas películas, a la vez, circulaban cuestiones como la cohe-

sión familiar y la necesidad de mejorar los sistemas de vigilancia y reeducación, aunque centrándose —y aquí la idea de tiempo congelado— en la añoranza de un pasado muy lejano. Pero esa estrategia de focalizarse en un pasado muy lejano planteaba paralelamente un diseño de mundos cuya voluntad consistía en lograr dos cosas: impedir hablar o prohibir hablar del pasado cercano, y, junto con ello, impedir o prohibir hablar del presente, que fueron, no casualmente, dos de las coordenadas centrales del cine argentino de fines de los años sesenta y comienzos de los años setenta, ese período cuyos rasgos y rastros la dictadura buscaba disolver y borrar.

Pero creo también que hay una diferencia entre el cine de comienzos de los años setenta y el cine de la dictadura en cuanto a la representación del pasado lejano. En el primero, precisamente, y pienso en *Quebracho*, *La Patagonia rebelde*, *Juan Moreira*, por tomar casos de filmes de gran aceptación popular, el pasado lejano representaba un espacio de la épica y del conflicto, mientras, al revés, en los filmes de la dictadura ese pasado lejano es pensado como un período sin conflictos, o, al menos, cuando los conflictos eran subsanables sin sangre ni gestas ni confrontación con el pueblo. Si a comienzos de los años setenta, en el caso de los filmes citados, de lo que sería el período 1973-1976, se buscaba comprender el presente apelando al pasado, en el cine de la dictadura la operación es a la inversa: se elude hablar del presente utilizando la coartada del pasado. A la vez, ese cuerpo de obras que arroja el período de la dictadura podía orientarse hacia ese pasado lejano como un modo de congelar el tiempo mediante otra idea afín o complementaria, que es la del encierro. Ahí están películas como *Los miedos*, *La isla*, *Creecer de golpe*, *Los pasajeros del jardín*, *Sóñar, soñar*, que de alguna manera abren ese período.

Frente a la idea del tiempo como tiempo congelado y la apelación al pasado lejano, aparece otra idea posible para abordar estos últimos treinta años del cine argentino, la idea del tiempo como puro presente.

El cine argentino reciente, el que irrumpe a fines de los años noventa, es un cine que hace del pasado o que establece con el

pasado un parentesco laxo, como si lo viera con la mirada de un extranjero, como un habitante de un país distante y lejano. Varios de los filmes más significativos o no tan significativos de esta última década, como *Pizza, birra, faso*, *Tan de repente*, *Sólo por hoy*, *Sábado*, *Hoy y mañana*, *Silvia Prieto*, *Bolivia*, *La libertad* y *La ciénaga*, son filmes donde la lógica de los eventos proscribire tanto la noción de pasado como la noción de futuro. Por un lado, porque el relato contempla la misma duración que la historia, entendiendo la distinción entre relato e historia, como en *Pizza, birra, faso*, como en *Sábado*, como en *Hoy y mañana*; o bien porque toma los personajes en la mitad de un recorrido posible, como en *Tan de repente*, como en *Sólo por hoy*, como en *Silvia Prieto*; o bien porque la circularidad supone un presente cíclicamente repetido, como en *Bolivia*, pero también cuando se piensa el presente como duración, yo diría como una especie de elongación del tiempo a través de muchas acciones, como en *La ciénaga*, o una elongación del tiempo a través de pocas acciones, mínimas, y sistemáticas, como en *La libertad*.

En ese sentido, se puede decir que es un cine actual, que puede establecer, eventualmente, un puente con el pasado, pero que cuando establece ese puente es un nexo leve con ese pasado, como el de *Mundo grúa*, por ejemplo, o a veces de manera explícita pero siempre levemente, como en el caso de *Un oso rojo*, en la escena sucinta del *flashback*, pero que nunca toma la forma de un vaivén o de una comparación con ese pasado, como sí aparecía en *Buenos Aires viceversa*, o, a su modo, en *Nueve reinas* por medio del padre encarcelado de uno de los protagonistas, con el cual la película proponía un vínculo pasado-presente. El pasado no es más una zona a mitificar, como sucedía con el cine en la dictadura, ni una zona que explica el presente o una coartada que permite establecer una dimensión más completa de las cosas, como ocurría con el cine de los años ochenta, de lo que podríamos llamar el cine de fines de la dictadura o de la posdictadura. Siguiendo este razonamiento, no parece casual que el más reciente cine argentino casi no incluya *flashbacks* ni se plantee el modelo del filme histórico, atenazado como está al puro presente. Diría más: la "actualidad" del último cine argentino es exacta-

mente inversa a la idea de congelamiento del cine del período de la dictadura.

Pero también ese puro presente del último cine argentino aparece en ciertos filmes a través del puro presente del pensamiento. No se trata de la lógica virtual del onirismo que discrimina una zona real y otra virtual, como ocurría en los filmes de Subiela o Solanas, aunque no exclusivamente, sino de capas de presente simultáneas; se trata del tiempo del pensamiento, como en *Picado fino* o *Todos juntos*, las películas de Esteban Sapir y Federico León, respectivamente. Se trata de filmes que no discriminan ni establecen líneas de demarcación para el espectador respecto del tiempo o del orden de la lógica de los eventos, hay una continuidad total entre el plano de las acciones y el plano del pensamiento en tanto asociación. Se trata de otro real, de otro realismo. ¿Y por qué? Porque, ¿qué hay más real que el pensamiento? El pensamiento como acto siempre es puro presente. La ruptura de la fragmentación establece un lazo sólido e indivisible y establece una continuidad temporal opuesta a la del puro presente y al mismo tiempo complementaria. O bien, también, como la idea del puro presente, la noción de tiempo yuxtapuesto, como puede aparecer en *Un muro de silencio*, la película de Lita Stantic, o, incluso, en *Los rubios*, de Albertina Carri. No hay *flashbacks*, sino coexistencia temporal en un puro presente.

Pienso también en la idea del tiempo como nostalgia, que aparecía de alguna manera en el cine de la dictadura y que encuentra en algunas películas cierta continuidad. No estoy afirmando que hubo un cine que desapareció frente a otro. Finalmente, una película como *El hijo de la novia*, de Campanella, plantea esa idea de las generaciones y la repetición de experiencias con la premisa de que el pasado es una suerte de espacio incontaminado al cual se debe volver. Se puede pensar en esta idea del tiempo nostalgia y del tiempo congelado solamente examinando la relevancia y la dimensión que tienen los *flashbacks* en esa película.

Es decir, que habría dos tipos posibles de temporalidad: por un lado, el tiempo como representación del pasado, el tiempo de la nostalgia, el tiempo congelado; y por otro, el tiempo como re-

X ||| presentación del puro presente, de duración, de yuxtaposición y de pensamiento.

No creo que sean casuales los nexos que se puedan establecer entre el cine de los años sesenta y el de los noventa. Ambos están muy ligados a la idea del tiempo como puro presente, pero con una diferencia sustancial: mientras el cine de los años sesenta mantenía un diálogo con el pasado —recuerdo a Luis Medina Castro, en *Dar la cara*, diciendo: “*Antes de Perón, no, con Perón, no, después de Perón, no*”, o la crítica que en esa película se hacía del viejo cine de estudios—, el así llamado “nuevo cine” produce sentido al ignorar el cine anterior. No hay padres, no hay pasado. Es un cine que no cree que se pueda tener nostalgia de lo que nunca se tuvo.

## DEBATE

—En el filme de Loza, *Extraño*, hay una experimentación con el tiempo, ¿se trata de un tiempo detenido, un tiempo latente?

Wolf: Me parece que hay una transformación muy particular en el tratamiento del planteo dramático, aunque no sé si luego hay una transformación particular de esos hechos sobre el protagonista —si hay algún efecto sobre él—, de los cambios que se producen a su alrededor. Por otro lado, es una película muy curiosa, porque hay un personaje que no habla casi durante toda la película, el protagonista que compone Julio Chávez, y que está bastante rodeado de mujeres: una ex pareja, su hermana; todo parecería empujarlo hacia algo y él parece venir de alguna tragedia anterior que nunca se sabe cuál fue. Es un protagonista que está como completamente inmóvil... En *Extraño* el problema no es tanto el tiempo, sino los circuitos de causas y consecuencias que se infieren del desarrollo, lo cual tiene que ver con la construcción de ese personaje, con el peso de ese pasado un poco extraño para el espectador y la idea de un personaje que no se ubica en ningún lugar, que no tiene ningún lugar, donde no hay nada delante ni nada detrás. Es una película con una marca fuerte, con

ese presente puro... Ocorre un poco lo que mencionaba antes, esa idea del último cine argentino que parece tomar personajes como en el medio de un recorrido, aunque quizá no sea así en otros casos. En *El bonaerense* sí hay como un arco de transformación iniciático, se cumplen una serie de pasos y se desarrolla una transformación, pero casos como el de *Extraño*, o *Silvia Prieto*, entre otros, parecen estar precedidos por una película anterior que nosotros no vimos. O como si hubiera una primera parte o un primer rollo que no se proyectó junto con la película. Nos toca asistir a la mitad de algo que no tiene un antecedente ni un consecuente, no tiene una resolución, una transformación, un desenlace y una apertura de futuro ni nada. La película nos cuenta eso.

—¿Puede ampliar cómo es la relación entre ese nuevo cine y el pasado?

Wolf: Creo que es absolutamente significativa la relación del cine argentino con el pasado. En este caso, no sólo la idea de orfandad sino también la de ausencia de generaciones en las películas, pero sí me parece muy sorprendente la idea de que sea un cine como concentrado en eso que está, como si hubiera una especie de gran conciencia por parte de los directores de que lo único que pueden contar ellos es lo que tienen enfrente ahora, delante de sus ojos, y no hubiera nada detrás ni delante. Como si dijeran: “Bueno, contamos esto que está acá”. Y lo que vemos son universos sin *flashbacks*. Hay una relación muy compleja con el pasado, como si se prefiriera aislar, separar, tomar distancia, es decir, de eso no quiero saber nada, no me interesa nada por ahora, y me parece muy sorprendente.

Hay un problema serio para establecer una especie de vaivén; es como si en el último cine argentino hubiera una clase de reacción frente a la manera en que se trabajó antes, cuando todo el tiempo se explicaba todo por lo que había pasado antes, o por las consecuencias, y lo que se construía era una especie de cine falsamente didáctico sobre la Argentina. Entonces, creo que lo

que aparece en el último cine argentino es este universo; uno puede compartirlo o no, éste es mi grupo, éste es mi gueto, ésta es mi tribu, éste es mi segmento, y cuento esto que conozco, aquello que no conozco no lo invento, no construyo un falso realismo. El problema de la noción de realismo que comentaba hace un rato es que efectivamente el cine argentino de los noventa es un cine que va a quedar fechado de la misma manera en que quedó fechado el cine de los sesenta, precisamente por ser un cine con una fuerte marca de contemporaneidad, y porque es un cine estrictamente realista, que tiene una noción de realismo.

No me parece casual que *La ciénaga* justamente sea la única película de toda esta generación focalizada en un único espacio y en una clase social que no aparece en las otras películas; es como que el resto de las películas son del suburbio o de las clases medias, pero nunca buscan una representación de clase.

Yoel: Creo que es muy interesante lo que estaba enunciando Sergio en el sentido de que es verdad que el cine argentino de los noventa empieza a filmar a partir del medio, a partir del medio del trayecto; lógicamente no puede mirar para adelante, pero tampoco mira para atrás, y eso es positivo, creo, porque son cineastas jóvenes que sienten que no pueden hacerlo, o no tienen las condiciones para hacerlo, porque, en realidad, mirar para atrás no es fácil. Es complicado; primero, porque hubo un cine argentino que miró para atrás y lo hizo mal, desde mi punto de vista, como en *La historia oficial*, *Los chicos de la guerra*, u otras de ese período. Entonces, me parece que ante el miedo de volver a hacer mal las cosas, aparte de que no es fácil mirar para atrás cuando atrás tenemos una historia terrible, tremenda, además está el tema de la complejidad que implica la representación visual de genocidios como el que hubo en la Argentina. Por eso, mirar para atrás no es sencillo, y no sólo porque no están las generaciones, que sería el caso de la nuestra, de los que estamos acá, que podrían filmar ese pasado, sino porque ese pasado no es fácil de filmar. De hecho, Lanzmann ha filmado sobre la cuestión del nazismo cuarenta años después. Creo que es un tema quizá de salud, en el caso del llamado "nuevo cine argentino",

que al tener la dificultad para filmar ese pasado filmó por lo menos "el medio". Y ese medio del trayecto tiene que ver —y me parece acertadísima la palabra— con la realidad de lo que hay ahora, de lo que está ahora.

Wolf: Recuerdo un comentario en el cual comparabas la generación actual con la "generación del sesenta". En ese momento dijiste que la de los años sesenta se había ocupado claramente de señalar la ruptura con el cine anterior. Y si uno escucha a uno de ellos, a Manuel Antín, por ejemplo, él sigue marcando el conflicto generacional que había con Hugo del Carril o con Demare. Y en el caso de estos chicos de hoy, parece que fuera tal el grado de separación de lo anterior que ni siquiera necesitan ocuparse de la ruptura. Se da de hecho, lo ignoran, hay una ahistoricidad muy grande. Engancha muy bien con lo que decías. El cine tiene que articular estos problemas en el tiempo con la sociedad, porque son demasiado objetivos. Me parece que padecen cierto conflicto con la marginalidad, aunque ellos no sean marginales. Me gustaría que ampliaras un poco más el tema histórico, de la diferencia entre las dos generaciones.

Me parece que en todo caso lo que hay es un proyecto trunco; no en vano se puede hablar de la generación del sesenta y la generación del noventa y no se habla de la generación del setenta o la generación del ochenta; hasta ahora son los únicos dos proyectos generacionales, digo generacionales en términos de época, estética, etc., no porque tengan todos la misma edad ni mucho menos, como la idea de una cierta afinidad, y de coexistencia temporal. Pero, efectivamente, me parece que hay muchos puntos de contacto. Cuando yo hablaba de la idea del presente del pensamiento, me acordaba de las películas de Antín, que son películas también construidas de esa manera.

La idea de películas donde no hay un plano real y un plano virtual, por ejemplo, en *El hijo de la novia*, cuando se apela al pasado hay claramente un segmento que es un *flashback*, filmado de otra manera, con otra luz, con la cámara colocada en cierto lugar como si fuera el personaje que está recordando. En cam-

filmó por lo menos que ver —y me parece que hay ahora

comparabas la generación. En ese momento claramente no escucha a uno marcando el conflicto con Demare. fuera tal el grado de separación de lo anterior que ni siquiera necesitan ocuparse de la ruptura. Se da de hecho, lo ignoran, hay una ahistoricidad muy grande. El cine tiene que articular estos problemas en el tiempo con la sociedad, porque son demasiado objetivos. Me parece que padecen cierto conflicto con la marginalidad. Me gustaría que ampliaras un poco más el tema histórico, de la diferencia entre las dos generaciones.

un proyecto trunco; no en vano se puede hablar de la generación del sesenta y la generación del noventa y no se habla de la generación del setenta o la generación del ochenta; hasta ahora son los únicos dos proyectos generacionales, digo generacionales en términos de época, estética, etc., no porque tengan todos la misma edad ni mucho menos, como la idea de una cierta afinidad, y de coexistencia temporal. Pero, efectivamente, me parece que hay muchos puntos de contacto. Cuando yo hablaba de la idea del presente del pensamiento, me acordaba de las películas de Antín, que son películas también construidas de esa manera.

real y un plano virtual, cuando se apela al pasado hay claramente un segmento que es un *flashback*, filmado de otra manera, con otra luz, con la cámara colocada en cierto lugar como si fuera el personaje que está recordando. En cam-

bio, en *Picado fino*, y creo que en *Todos juntos* también, me parece que se trata de películas sin escisión entre el plano de lo real y el de lo mental; uno tiene la sensación de que hay imágenes que parecen segregadas por algunos personajes, pero el plano real y el plano mental aparecerían fusionados. Tiene que ver con un tratamiento del cine moderno, Godard lo ha hecho, o Raúl Ruiz; pero hay una idea que es como si la película reprodujera el plano del pensamiento, aunque, en lugar de escindir el plano mental del plano real, esta sucesión fuera indiscriminada y por corte directo, sin ninguna marca para el espectador.

—Un pasaje al acto.

Wolf: No, hay una idea de película que busca reproducir, como en el caso de *Picado fino*, y está marcado en ella por la referencia al *Ulises*, de Joyce, hay una incomodidad que podríamos denominar —y perdón por el término— *joyceana* de la asociación, porque la película es como un pensamiento, no como una película donde hay alguien que piensa, sino que la propia película es como un pensamiento, la reproducción de ciertas características, por supuesto con un hilván de historia muy mínimo, fragmentado. En ese sentido hablaba yo del pensar, de la idea de que el pensamiento siempre es presente, aunque uno piense en el pasado, pero es presente.

—Parece que en tu exposición y en la de Ana Amado no se estuviera hablando de temporalidad en el mismo sentido, como si ella hablara del tiempo de la película y vos del tiempo histórico, de la relación de las películas con el tiempo histórico.

Wolf: Sería el tiempo histórico por un lado y el tiempo como problema de la representación cinematográfica por el otro.

—Además me quedé pensando en eso de las generaciones; me pregunto si no habrá que pensar en los modos en que el pasado irrumpe. A mí me impactó mucho *Los rubios*.

Amado: Tiene que ver el tema, en el caso de Albertina Carri, que es volver a rescatar la figura de los papás desaparecidos, es el tema del que se ocupa, una excepción por eso.

—Claro, hay una cuestión planteada en el interior de la película por el modo de construir, de referirse a ese pasado cuando ella plantea la discusión con el Instituto de Cine acerca de cómo se ocupa o no se ocupa del pasado. Podría estar fuera del filme y no lo está.

Wolf: Hagamos un pequeño paréntesis; se trata de un filme documental de ensayo, presentado en el último Festival de Buenos Aires, que es una historia sobre la búsqueda de las huellas, los rastros, la memoria, los lugares, vinculados a la desaparición de los padres durante la última dictadura militar. Me parece que la película más que un relato es una meditación; por eso decía que no es un *flashback*, sino como la entrada de un pensamiento, de una asociación de algo en el presente de la película, pero no algo que está en pasado.

Amado: Ese pasado, ese pasado histórico nuestro, parece que no puede constituirse nada más que como trama, como está marcado por la violencia, por el trauma; esa constitución traumática hace que al referirlo se lo deje de lado o se lo tome como *La historia oficial*, o como mucho cine de los ochenta, que trató de darle una vuelta de tuerca y lo convirtió en género para tratar de representar lo más didácticamente posible. Algún cine español en coproducción, incluso, lo siguió en eso. Y el otro intento es en realidad pensarlo, rearticular esta relación y, ya que se refiere al pasado, incorporarlo a una estructura y a un mecanismo formal como en este caso lo hace espléndidamente Albertina Carri. Esa misma directora, a pesar de su juventud, ha dirigido una primera película que se llama *No quiero volver a casa*, en la cual, también ligando crimen y familia, narra al revés una estructura muy extraña de relato, un relato invertido, la relación de crimen, finanzas y familia, algo así como sello y marca de la historia político-cultural argentina de los noventa. Ésas, a su vez, también

Albertina Carri, que es

por el modo de construir, de referirse a ese pasado cuando ella plantea la discusión con el Instituto de Cine acerca de cómo se ocupa o no se ocupa del pasado. Podría estar fuera del filme y no lo está.

se trata de un filme documental de ensayo, presentado en el último Festival de Buenos Aires, que es una historia sobre la búsqueda de las huellas, los rastros, la memoria, los lugares, vinculados a la desaparición de los padres durante la última dictadura militar. Me parece que la película más que un relato es una meditación; por eso decía que no es un *flashback*, sino como la entrada de un pensamiento, de una asociación de algo en el presente de la película, pero no algo que está en pasado.

Ese pasado, ese pasado histórico nuestro, parece que no puede constituirse nada más que como trama, como está marcado por la violencia, por el trauma; esa constitución traumática hace que al referirlo se lo deje de lado o se lo tome como *La historia oficial*, o como mucho cine de los ochenta, que trató de darle una vuelta de tuerca y lo convirtió en género para tratar de representar lo más didácticamente posible. Algún cine español en coproducción, incluso, lo siguió en eso. Y el otro intento es en realidad pensarlo, rearticular esta relación y, ya que se refiere al pasado, incorporarlo a una estructura y a un mecanismo formal como en este caso lo hace espléndidamente Albertina Carri. Esa misma directora, a pesar de su juventud, ha dirigido una primera película que se llama *No quiero volver a casa*, en la cual, también ligando crimen y familia, narra al revés una estructura muy extraña de relato, un relato invertido, la relación de crimen, finanzas y familia, algo así como sello y marca de la historia político-cultural argentina de los noventa. Ésas, a su vez, también



son formas de referir al pasado. En este caso es Albertina Carri, pero también me dejó pensando de qué manera, aunque sea lateral, entra ese pasado, a no ser que entre también masivamente en forma de clausura, ésa es una forma. Ese silencio pesa de manera muy fuerte; muchas veces, el silencio en arte y narración también tiene su peso, su significación, es clausura, clausura laboral, clausura de trabajo, clausura de perspectivas. Al clausurar el futuro se hace presente ese pasado de alguna manera, ya no como otra forma de trauma, no con el trauma de la violencia, de la desaparición.

Wolf: Justamente en *Los rubios* hay una escena que ella incluye en la película, y que es una discusión del equipo de filmación a partir de un fax que les llega del Instituto Nacional de Cine, con las observaciones al guión y donde le recomiendan a ella, como directora e hija de los personajes de quienes habla, que debe consultar otro tipo de fuentes, que la película no es objetiva... Justamente a ella, que es hija de los personajes desaparecidos. Esa escena es claramente una marca donde le exigen que haga un cine más parecido al de los ochenta, un cine de causas y consecuencias, de explicaciones, didáctica, mientras la película lo que dice es no me interesa que me cuenten eso, estoy buscando otra cosa.

Yoel: Qué interesante, porque una de las pocas películas que trabaja el tema es de alguien que no puede evitarlo, tanto, que recibe un fax y que dice "lo voy a mostrar". Es ahí donde está poniendo en juego la política en la imagen.

Wolf: Las tres películas más interesantes de esta última década en relación con el tema de la dictadura, que son *Garage Olimpo*, *Un muro de silencio* y *Los rubios*, incorporan historias personales de vida de los directores en los tres casos.

—¿Por qué no mencionaron los documentales sobre el tema?

Wolf: No hablé de los documentales; hay muchísimos, y algunos muy recientes, como *Flores de septiembre*, *Trelew*. Mi pro-

blema es que efectivamente hay muchos directores que cuando piensan el documental piensan en los setenta y en la dictadura; entonces, trato de separar el trabajo de la ficción, porque me parece que indudablemente casi todos los documentales que se hicieron en la Argentina en los últimos diez años son sobre ese período. Creo que eso ocurre porque esas películas no se hacen en el territorio de la ficción, porque el documental arrebató o tomó algo que la ficción dejó abandonado, que fue el tema de la dictadura.

es que cuando  
la dictadura;  
porque me pa-  
entales que se  
son sobre ese  
as no se hacen  
arrebató o to-  
el tema de la